DUSZE Z PAPIERU

TEGOŻ AUTORA:

Połów gwiazd. — Poezyi serya pierwsza.
Rzeczy wesołe. — Nowele. Wydanie trzecie (na wyczerpaniu).
Romantyczne historye. — Nowele. Wydanie drugie (na wyczerpaniu).
W Kalejdoskopie. — Wydanie trzecie.

KORNEL MAKUSZYŃSKI

DUSZE Z PAPIERU

TOM I.

LWÓW — 1911
NAKŁADEM TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO
:: :: WARSZAWA — E. WENDE I SPÓŁKA :: ::

Kraków. — Druk W. L. Anczyca i Spółki.

Zbiór tych bezpretensyonalnych szkiców jest obrazem artystycznego dorobku teatru lwowskiego za przeciąg lat kilku; jest przypadkowym i dorywczym, gdyż przypadkowy i dorywczy jest repertuar polskich teatrów, chłonących łakomie i bez należytego wyboru wszelki import. Zbiór ten jest niekompletny; pominęliśmy w nim wiele scenicznych drobiazgów, usunęliśmy też fejletonowe sądy o dziełach scenicznych, które ze zbytniej widzieliśmy wszyscy blizkości, a nie chcąc ich krzywdzić, pozostawimy bezstronny sąd o nich niezwiązanej z nami niczem przyszłości, mającej do rozporządzenia rzecz niezmiernie cenną, bo perspektywę oddalenia. Odnoszenie się bezpośrednie do niektórych z omówionych w książce tej dzieł scenicznych, zetknięcie się z niemi twarzą w twarz, niespodzianie, było może często powodem zbytnich, lecz szczerych zachwyceń. Okroi je również rozwaga dni późniejszych, regulująca płomienne entuzyazmy.

Zebraliśmy te ulotne szkice w całość, naśladując francuskie zwyczaje literackie, z tą tylko różnicą, że szkice, w książce tej zawarte, nie mają najmniejszych do niczego pretensyi. Mogą spełnić jeden tylko pożytek: komuś, co kiedyś będzie pisał historyę teatru polskiego, posłużą za przykład wyrazu chwili, jednego dnia — nie więcej. Schowane zaś w najciemniejszym kącie biblioteki, posłużą czytelnikowi, (jeśli się jaki znajdzie), jako niedokładny przewodnik po teatrze z lat ostatnich.

Uzupełnieniem tej skromnej książki będą serye następne, na ten sam temat.

We Lwowie, w grudniu 1910.

K. M.

AL. FREDRO

Na wznowienie »Ślubów panieńskich«.

»Rozum mężczyzną, białogłową affekt tylko rządzi; oraz kocha, oraz nienawidzi; nie gdzie rozum, ale gdzie affekt, tam wszystko«.

Zadumał się Fredro nad wielce prawdziwą sentencyą swego dziada, nad afektem białogłowskim i nad męskim rozumem, co »świat w possesyę wziął«, co wszystko na swą miarę przykroi, co nawet »z węża dryakiew« przyrządzi. Zadumał się i z zadumy na światło wywiódł dusze najpiękniejsze, jakie kiedykolwiek chadzały po polskiej scenie.

Parami, modą poloneza:

Więc najpierw pani Dobrójska, szanowna wielce a czcigodna; loki jej się kołyszą jakby do taktu, a ona, końcami palców suknię ująwszy, modli się w duszy, by jej rumieniec na twarz leciwą wypłynął, bo Radost, co po redutach stare nogi włóczy, strzyże oczyma nieprzystojnie w stronę jej białych pończoszek.

Za nimi para prześliczna; jakby Pan Tadeusz z grobu wstał i Zosię wiódł!

Gucio i Aniela!

»Pewnie kochankiem jest tej dziewczyny, pewnie to jego kochanka«.

On modniś, w pyszny frak opięty, wczoraj jeszcze »pod złotą papugą« harce szlacheckie wyprawiał, dziś się w jej niebieskie oczy na śmierć zapatrzył i rozmiłowanym głosem jej powiada:

»Wierz mi, są dusze dla siebie stworzone;
Niech je w przeciwną los potrąci stronę,
One wbrew losom, w tym lub tamtym świecie,
Znajdą, przyciągną i złączą się przecie.
Tak jak dwóch kwiatów obce sobie wonie,
Łączą się w górze, jedna w drugiej tonie«...

A ona prześliczną główkę pełną ma przerażających awantur, wszakże ma pod poduszką ukryte »Męża Kloryndy życie wiarołomne«; zrobiła grymas, jakby koło niej krokodyl był, nie Gucio, bo ją przecież straszliwa przysięga wiąże, że nigdy niczyją żoną nie będzie. Lepsza śmierć albo klasztor, ale już w szóstym akcie, bo w piątym trzpiot Gucio z ust jej straszliwą przysięgę zcałuje, tak dokumentnie, że już poraz drugi przysięgać nie będzie.

W trzeciej parze, półdyablę szlacheckie, srogi kozak w powiewnej sukience, Klara, mówi ty·

siąc słów na minutę i ciągnie za sobą Albina, co »niedługo cały w fontannę się zmieni«, albo w morzu własnych łez z rozpaczy się utopi. Cały w westchnienia się zmienił i we wzdychania; smutny jest, bo śmierć nad nim pewna zawisła; z rozpaczy, jeśli go odtrąci Klara, smok ognisty, z radości, jeśli mu miłość przysięgnie.

Taki korowód przedziwny osób; taki serdeczny śmiech; taki deszcz obfity słów, jak wtedy, gdy w słonecznym sadzie kwiecie z jabłoni leci chmurą; taki dobry dzień; prześliczna godzina zadumy i rozważań o sentencyi Fredrowej: czy też prawdą jest, że »nie gdzie rozum, ale gdzie affekt, tam wszystko?...«

Oto się scena rozszerza, powoli... powoli...

I po kilku chwilach, kiedy aktor przeczytał już głośno parę kart ze starej, dobrej książki, o tem, jakto dwie panny zacne przysięgły »na kobiety stałość niewzruszoną«... — nie ma już sceny i teatralnej sali, lecz stary polski dwór, co się dziś już w gruzy zwalił i w upadku legł. Na ścianach sylwetki babek; po kątach gra orkiestra zegarów, ale cicho, aby nie przeszkadzać rozkochanej parze, co list do siebie samej pisze, grając komedyę jak na teatrum, najpiękniejszą scenę, jakiej drugiej nie było i nie będzie w komedyi polskiej.

»Piszmy więc...«

On mówi, ona pisze.

Prześliczny list: o anielskiem kochaniu, o tęsknocie palącej, o romansie rozmiłowanych oczu, o nocy bezsennej, o straszliwych przysięgach, o westchnieniach (przynajmniej raz na pół godziny...) Tysiąc słów w jednem słowie, historya obszerna w jednem spojrzeniu.

Słuchamy pilnie. Pieścimy dotknięciem każde słowo, jak przeczysty, złoty klejnot, wyrobiony misternie. Może jest kto w sali, co jeszcze śpiewał o Filonie pod jaworem, o psach nieczujnych, sprzyjających kochankom. Może kto przeżywał romanse figurek porcenalowych, wdzięczących się do siebie pod kloszami na etażerce.

Więc mnie zupełnie odbiega ochota sprawdzać, czy Klara bucik ma stylowy i zawiązany dobrze, a Anieli chciałoby się szepnąć, aby sobie nie zaprzątała rozkochanej głowy Tarnowskim, że ją z uznaniem »porządną panną« mianował, a Klarę... »także bardzo porządną«...

Dobry uśmiech wchodzi na wszystkie twarze, jest chwila, żeby się chciało powiedzieć o tem tym ludziom na scenie, że się ich niezmiernie miłuje, wszystką mocą dusz zmęczonych bardzo, za każde słowo dobre, które nigdy nie było czem innem, niż być miało; za każdy ruch, który od serca szedł i świat się zdawał cisnąć do piersi; za każdy uśmiech, który uczony nie był, lecz z ust wykwitał albo z oczu.

I za taką chwilę, kiedy cię coś

»...to w uszach łechce, to coś w oczach parzy,
to biegnie, biegnie, jakby dreszcz po twarzy,
to z twarzy w serce, to jak krople wrzące,
z serca się w górę, w górę, w górę wznosi...«,

za taką chwilę dziękujesz szeptem samemu sobie, żeś przyszedł na słuchanie słów dobrych.

I nikt się wzruszeń własnych nie wstydzi!

Więc w rozmyślaniu przychodzimy do przekonania, że jesteśmy ludzie dobrzy, tylko... wstydliwi, choć nam sentyment do twarzy. Ma przeto stary Fredro przywilej, że przed nim, przed osobą szanowną, nie śmiemy udawać kawiarnianych cyników i zwyrodniałych daltonistów uczucia i robimy się sentymentalni — jak ja, pisząc te słowa.

Ta moc zdzierania nam z twarzy naiwnie strojonych masek, to jest wielkość Fredry, która będzie potęgą za lat sto czy dwieście, kiedy maski do twarzy przyrosną, a zmurszeją sztambuchy, w których potrafimy jeszcze jako tako odczytać namaszczone, a serdeczne sentencye o prostocie ducha. Wtedy jako skarby bezcenne staną się te wiersze, w których kamieniem drogim będzie każdy rym niewybredny.

Niechaj błogosławią słowa te teatrowi polskiemu:

I. A. KISIELEWSKI

»Ostatnie spotkanie«. (Część druga dylogii).

»Są sami. Przy sobie... Tak bardzo razem, tak bardzo blizko.

Tak cicho.

Tak dziwnie słyszą: słyszą własne milczenie.

Tak dziwnie czują: czują muśnięcie aksamitnych tonów.

Tak dziwnie widzą: widzą pieśń promienną. Widzą: pieśń ku nim przyszła — pieśń jasna.

Dwa tony splecione, jak dwa powoje. Dwa dźwięki miękkie: »Jura« i »Jula«.

Pieśń promienna, pieśń biała...«

— — — — — — — — — — — — — —

Znalazłem te słowa w starym, pożółkłym zeszycie krakowskiego »Życia«. W króciuchnym poemaciku Kisielewski z wielką miłością ukazywał swoich bohaterów, Jurę i Julę, ujętych w sieć, »splątanych jak dwa powoje«. Wyszli na scenę, on, nieco pozer, biały paw, lubujący się w swoim własnym dramacie, i ona, szalona

Julka, w śmiertelnem przerażeniu, wysiłkiem chwytająca powietrze, jak ryba wyjęta z wody; oczy ma rozpalone gorączką, duszę rozpaloną do białości; wyciągnęła przed siebie ręce i w okropnym krzyku, w dwóch słowach ukazała swój straszny dramat: »Dajcie żyć!«

Po widowni poszedł szmer; ktoś zakrył ręką oczy, aby nie ujrzeć własnego widma z dni, które dawno minęły; ktoś się uśmiechnął bezczelnie ironicznie, a przecież smutno; ktoś wreszcie rzucił duszę swoją na kolana i szeptał: moja wina! moja ciężka wina!

Jerzy Boreński gadał dalej frazesy, miły, dobry i sympatyczny; gadał je ze świętą wiarą, z zapałem, którym tylko młodość szturmy przypuszcza, i nęcił szaloną Julkę, ukazując jej przez okno złote szczyty, słońce, szaleństwo, ekstazy i sztukę. Mówił z namaszczeniem, bo nie zauważył, że twórca jego a autor sztuki, uśmiecha się wesoło na uboczu i kpi w duszy, bo widział już wielu takich apostołów gołowąsych, widział już wielu Prometeuszów, którzy nie zdali wskutek swoich zajęć olimpijskich, nauczycielskiego egzaminu; żył z wielu takimi, co nosili mickiewiczowski krawat i bunt w duszy, co tworzy przedziwną harmonię i jest modne na krakowskich plantach. Więc i z Boreńskiego kpił, bo nie o Boreńskiego idzie. Idzie o »szaloną Julkę«, którą tymczasem sieć oplątywała coraz mocniej

i mocniej, dławiła ją coraz bardziej, aż legła w końcu, jak powalony zwierz, dysząc ciężko. Zacięła usta i zamilkła na zawsze.

Ucichła »pieśń promienna« i »pieśń biała«; jeszcze jeden bunt został stłumiony w zarodku na chwałę społeczeństwa, jeszcze jedna młodość osiwiała w przeciągu jednej nocy; znalazł się jeszcze jeden przykład, że szaleństwa nie są dozwolone. »Tu leży Julia Apulina... nie! Julia Chomińska... Szaleństwa swego ocalić nie mogła«... Z historyi tej śmiesznej walki powstał »wesoły dramat«, tak wesoły, że aż się płakać chce, że aż się chce kąsać palce do krwi. Bo czyż nie sprawia ciżbie wesołego widoku człowiek, który ma dziwaczną manię, bowiem mu się zdaje, że mu skrzydła urosły, na przekór całemu medycznemu fakultetowi? Albo taki, po którym przebiegają dreszcze dziwacznych przeczuć? Taki, który patrzy na kałużę, rozlaną w dzień wiosenny na ulicy i widzi w niej rajskie obrazy? Albo taki, który sny opowiada, oczy mając otwarte, albo z okiennej szyby czyta poematy? Wesoły jest człowiek taki i niebezpieczny. Niebezpieczny, bo czuje w sobie siły nieznane i burzyć chce wszystko naokół, aby uczynić miejsce rozbujałej swojej duszy, która pędzi przed siebie, na oślep z rozwianym włosem i woła, krzyczy, całą piersią i śpiewa pieśń wiosenną, jak Mowgli, który biegł przez puszczę

i śpiewał. Spiewa pochwałę życia, lecz nie tego, co jest, lecz tego, które się urodzi dopiero, które wyjdzie wraz z wiosną z pod lodów. Niech zniszczeje wszystko i niech się życie nowe urodzi! Niech się urodzi swoboda i niech się urodzi miłość. Niech opadną zbutwiałe więzy, a w słońce niech wystrzeli siła, wielka, wspaniała, nieokiełznana siła, która świat ogarnie i w górę go uniesie, jak na archanielskich skrzydłach.

Zamilknij, szalona Julko! Teatr się z ciebie śmieje i jedyny twój przyjaciel, autor, śmieje się również. Bo kiedy był bardzo młody, roił wiosenny bieg przez życie i śpiew na cześć słońca.

Co teraz czyni? Pisze fejleton o francuskiej farsie po pięć centów od wiersza, poza tem rozmyśla z Relskim z »Karykatur« o ulepszonym sposobie łatania butów kartonem z biletów wizytowych... Nie stracił tylko jednego: tego ironicznego uśmiechu, który jest panaceum na wszelkie choroby i na twoją tragedyę również, szalona, biedna Julko!...

Odbyły się tedy egzekwie na pogrzebie słonecznych pragnień, wyłowionych »siecią« z dna burzliwej duszy; zachowano przytem wszelkie ceremonie, które są zawsze straszliwie patetyczne; więc i na pogrzebie podniebnych ideałów było nieco patosu i pozy, wszelki pogrzeb bowiem nastraja teatralnie. Jerzy Boreński, »Jura«

miał mowę, nieco sztuczną, lecz mu się to wybacza, bo mówił z serca, a że jest młody, mówił może nieco za wiele. Młodzi, szczególnie w typie Boreńskiego, literaci — upijają się słowami, jak absyntem.

A »szalona Julka« zacięła się w męce i w śmiertelnem milczeniu; kobieta potrafi cierpieć szlachetniej, niż mężczyzna. To też Jula cierpi tak bardzo, że kiedy autor podszedł ku niej w »Ostatniem spotkaniu«, aby ją namówić na schadzkę z Boreńskim, podszedł ku niej już bez uśmiechu, tego jadowitego uśmiechu, którego się życie tak bardzo boi.

Spoważniał i zamyślił się. Zrobiło mu się żal, niezmiernie żal tego ptaka, który broczy krwią i tłucze się o pręty klatki. Oto ten rajski ptak, co się chciał wzbić szerokim kręgiem pod gwiazdy. Schwytany w sieć, padł z powrotem. Nie miał odwagi, aby się nie oglądnąć poza siebie i lecieć wprost w słońce, więc za to cierpi. Straszliwie cierpi. Jeszcze raz próbuje skrzydeł, chce wspomnieniem przywołać z powrotem sztukę latania:

— Nie mogę! na zawsze! na zawsze!

»Na twarzy bezsilna rozpacz, kąty ust drgają... Pada z jękiem...«

Szalona Julka już nigdy nie będzie zdolną do szaleństw; nie płacze, bo zbyt hardą ma duszę; nie skarży się, bo tacy jak ona ludzie ni-

gdy się nie skarżą. Znieruchomiała w męce. Była na swoim własnym pogrzebie i straszliwe to widmo zostało jej w oczach; widzi wciąż w oczach swoich trupa.

Ile razy stąpi, wlecze za sobą własną trumnę. Może być, że każdy z nas ma taką tragedyę, lecz zawsze komuś coś zostanie — nadzieja, albo... rozpacz. A jej nie pozostało nic, bo pochowała wszystko swoje najdroższe i dlatego jej mała tragedya jest taką wielką, i dlatego tak bardzo wzrusza. Szalona Julka nie ma ani nadziei, ani nie rozpacza: skamieniała.

Czegóż więc jeszcze chcą od niej? Czemu ją budzą z tego tępego snu, który patrzy przez otwarte, szklane oczy w ciemność i pustkę, nie widzi nic, lecz wciąż patrzy, beznadziejnie, bez wyrazu? Lecz niema nic złośliwszego nad życie. Zycie, jakby się u Dantego nauczyło dwóch tych wierszy z ustępu o Francesce z Rimini że »nic więcej nie boli, jak chwile szczęścia wspominać w niedoli« — wciąż przypomina tym, którzy pamiętać nie chcą. Człowiek, który w przytułku sypia nie znosi, aby mu przypominano czasy, kiedy w aksamitach chodził, a zbrodniarz wstydzi się swego dzieciństwa.

Życie jednak przypomina i patrzy z rozkoszą na nagły skurcz i na suche łzy na twarzy nieszczęśliwego człowieka.

I oto na »szaloną Julkę« przyszła chwila

tortury; za szaleństwa swoje zapłaci raz jeszcze; spojrzy wspomnieniom jeszcze raz w jasne, rozpłomienione oczy; przeżyje »ostatnie spotkanie« młodzieńczych wizyi swoich i ideałów, chodzących wśród szelestu orlich piór i archanielskich; krwawą łuną migną jej raz jeszcze przed szklanemi oczyma te pożogi, które jej paliły duszę w chwilach uniesień; jeszcze raz wśród męczarni przypomni chwilę, kiedy podawała do niewinnego pocałunku swoje włosy i piersi, »bo mówią, że włosy i piersi dziewczęce przedziwną woń wydają...« Ikar, konający, po raz ostatni spojrzy w słońce.

Co potem będzie? Niech będzie co chce. Niech się świat zawali, albo niech sterczy dalej. Przyjdzie męka? Niech przyjdzie! Większej już nie będzie. Śmierć? O! Niech przybywa czemprędzej. (Ludzi z »Wesołych dramatów« nigdy śmierć nie trwoży«; śmierć jest im... do twarzy).

»Szalona Julka« spotkała się po raz ostatni z — »Jurą«, z Jerzym Boreńskim. (»Dwa tony splecione jak dwa powoje...«)

Na maskaradzie, w rozpasanym tinglu, na tle, na którego widok dreszcz bierze, albowiem życie jest to najbardziej pomysłowy reżyser; bo złośliwe życie, w dalszym ciągu, lubi ekstrawagancye, jak każdy zblazowany sybaryta; albowiem życie jest to indywiduum z gruntu fałszywe i zawsze urządza komedye.

Oto na tem tle haniebnem wykwitły dwie czerwone róże, czerwone ostatkiem krwi, bo »szalona Julka« już jej niema, a sławny teraz Boreński wypluwa z płuc resztki, wiadomą bowiem jest rzeczą, że wszelka sława składa się z pomnika i galopujących suchot.

Spotkali się po raz ostatni; kiedy się im w twarze spojrzy, wie się pewnie, że po raz ostatni; zresztą w rytmie ich słów jest pogrzebowa nuta, w ich szampańskiem szaleństwie jest rezygnacya, jest śmierć, jest koniec. Ta scena, to cały dramat; reszta to tylko dodatek literacki, rzeźbione ramy do tragicznego obrazu. Ta scena jednakże jest wielka, stworzył ją wielki pisarz sceniczny, a pisał ją całą młodą duszą.

Mówi »szalona Julka«:

— ...Nie wolno mówić o niczem. Nie pytać. Zapomnieć o wszystkiem... Dzisiaj jest moje: »raz w życiu oszaleć«. Mój dzień. Jedyny w życiu. Potem... Raz na zawsze... Na całe życie...

...Przyszłam zobaczyć siebie. Widzieć to, co mojem było, a stało się tobą... spojrzeć na to, co tylko twojem jest, a przecież mną było niegdyś... mojem... i we mnie... mną... i tobą... Przecież i ja niegdyś byłam człowiekiem jak ty..» Przecież i ja«...

Ave Vita! morituri te salutant!

On umrze, bo ma suchoty, a ona umrze, bo

już nie ma duszy i nie będą »odpoczywali w spokoju«, bo ich przeklął czcigodny sędzia Rolewski, ich, i tych wszystkich »literatów, poetów, błaznów, aktorów, klownów, emancypantki, malarzy«... jednem słowem wszystkich, którzy powinni skończyć na suchej gałęzi.

Koniec »wesołego dramatu«.

Stworzył go jeden potężny poryw i wielkie ukochanie tego wszystkiego, co ukochali bohaterzy tego dramatu.

Dlatego mniejsza o to, czy ta scena jest dobra, a tamta zła, czy prawdziwą jest ta figura, a nieprawdziwą tamta... wszak to jest oda do młodości, a nie dramat. Drga wprawdzie w tej muzyce nuta molowa, lecz to tylko patos szlachetny, bo młody poeta ma bardzo wiele wspólnego ze starym aktorem: obaj lubią śmiertelne pozy.

Młodzieńczy zaś ten entuzyazm Kisielewskiego jest nieraz porywający (szczególnie w »Sieci«, bo »Ostatnie spotkanie« nosi na sobie już zbyt wiele pracy, zmęczonej, zbyt starannej). Entuzyazm dla jakichś potęg mistycznych, co mają rozerwać ciasnotę piersi, uwielbienie miłości, czystej, jak kwiaty. Sceniczne utwory Kisielewskiego mogą być uważane za dokumenty chwili, która entuzyazm ten urodziła. Kisielewski zapisał świetnie te stany nastrojowe, okresy przełomów, rodzenia się pragnień, budzenia się wio-

sny, chwili przyjmowanej radosnem westchnieniem.

Zbyt prędko dojrzała ta »młodość«, której wschód witał jeszcze Kisielewski przez okno w Paonie. Bogdaj, czy nie umarła, bo ideały jej, świetne i barwne, zostały sprzedane na publicznym przetargu. Zdaje się, że młodość ta umarła na suchoty, artystyczną modą. Zostały po niej wspomnienia i — dramaty, dramaty, tętniące żywą krwią, pełne dreszczów i szumów, pełne pragnień i hymnów, przepojone tęsknotą, pełne snów o potędze.

Więc się z takiem wzruszeniem słucha tych słów kwitnących. Serca biją głośniej, bo któż nie próbował rwać więzów i któż wreszcie nie poszedł w ciężką służbę? Któż nie roił o wieńcach różanych na czole i o błyskach nad głową? Któż z nas nie roił o słonecznych łunach, o Prometeusze, przykuci do taczek! Ileż »szalonych Julek« siedziało wczoraj na galeryi — z wypiekami na twarzy i z tragedyjką w biednej duszyczce?

Niech młodość nasza będzie z nami!

WŁODZIMIERZ PERZYŃSKI

»Aszantka«, komedya w 3 aktach.

Jeśli jeszcze cokolwiek warte skompromitowane mocno literackie proroctwa, bez wahania rzec można, że Włodzimierz Perzyński wejdzie do literatury jako jeden z tych, którzy w niej rozpoczynają rozdziały i których nazwiska kilkakrotnie się podkreśla. Komedya polska znalazła opiekuna wśród najmłodszych, wzięta z pod opieki Kisielewskiego, który na stanowisku tem wytrwać nie mógł, własnemi się żywiąc echami, przeżuwając myśli własne.

A Perzyńskiemu nie wróżymy na kredyt, ani nie sądzimy lekkomyślnie, podnoszeniem scenicznych fenomenów młodzieńczych do rzędu dzieł skończonych, jak to już miało miejsce niejednokrotnie, a kończyło się smutnie dla cudownych dzieci w literaturze, które albo ginęły na manię wielkości, albo kuły manierę z tego, co okrzyczano u nich za doskonałość, i dławiły twórczość manierą.

Perzyński jest dziś już pewnym siebie, a pierwsza jego rzecz sceniczna, »Lekkomyślna siostra« jest stworzona z taką maestryą pisania, tak wytrawnie i tak spokojnie, że o cudownym fenomenie i fajerwerku twórczym niema mowy. To jest urodzony talent komedyowy, nie potężny, lecz wielki, nie głęboki, lecz trzeźwy, i przypuścić można, że twórczość Perzyńskiego nie byłaby zdolna do zgłębiania przepaści, na której dnie dramaty się czają, ani do nadmiernych orlich wzlotów — lecz tak chodzić po ziemi i wśród ludzi, jak on umie chodzić, nie potrafi dziś (prócz Zapolskiej) może żaden z dramatycznych pisarzy polskich. Perzyński zdaje się znać siłę swego talentu i zdaje się wie doskonale, w czem ta siła się ukrywa: więc ani na koturny nie wychodzi, ani nie dźwiga mieczów i sztyletów, lecz niezmiernie spokojnie, ze spokojem u młodego pisarza zadziwiającym, czyni wedle recepty z »Wesela«: »ja się patrzę i miarkuję«.

Ten spokój pochodzi z poznania drogi, która się talentowi jego ścieli, równa i prosta, bez zawrotów. A patrzeć umie Perzyński przedziwnie.

Patrzy na wszystko dokoła, nie pomijając najdrobniejszego szczegółu, nie dając przeminąć jednej chwili, bez dobycia z niej tego, co w niej było pięknego czy wstrętnego. A że wpatruje

się głęboko — lubuje się więcej w wydobywaniu tego, co na samem dnie leży, w mule błotnym, wśród wodorostów i co wyciąga pełnemi dłońmi, odgarnąwszy wprzódy ze skrzywionym, gorzkim uśmiechem wszystkie zorze i brylanty i opale, którymi powierzchnia wody gra od słońca i za którymi namuł ukrył.

Ta praktyka bezwzględna, to nurzanie się w błocie, ta brutalna chęć zdarcia przepysznej zasłony z gnijącego ciała, wielu do Perzyńskiego zraża; a on wątpliwe piękno z dni naszego żywota zostawia na łup słodyczy poezyi lirycznej, a sam czyni, co czynił. Lecz nie robi tego dla sensacyi literackiej, nie pokazuje brudu dla brudu, nie handluje »cierpkimi owocami« wśród tych, którym się przejadły bakalie, nie brudzi umyślnie własnej duszy, aby ją potem myć w oczach publiczności z dramatycznym gestem i wśród gwizdania filozoficznych aforyzmów.

Perzyński czyni to wszystko ze szczerego serca.

To jest dusza jasna i bez pozy, mająca moc przejęcia się, aż do bolu, który u niego przebija w każdym skurczu twarzy, a temci ten ból większy, im więcej była twarz przedtem roześmiana.

I nie dlatego, że ma duszę skostniałą i cyniczną, odbywa wędrówkę w najgorszy brud,

który się kryje, przyrósłszy do ścian w salonie Topolskich z »Lekkomyślnej siostry«, czy w »salonie« Aszantki, lecz, że ma duszę ogromnie czułą, wrażliwą, do płaczu skłonną, a ten ukrywa w skrzywieniu satyrycznem twarzy, co wygląda zdaleka na cyniczny uśmiech.

Stąd niepozumienie między nim a pewną częścią publiczności, której się rzeczy przez Perzyńskiego podane, wydają zbyt grube i wstrętne w dotknięciu, aby ich dotykać, tem mniej, aby je analizować. Tego widz nie dostrzegł u francuskiego farsisty, który pławi się w brudzie z gracyą i umie sztukę swoją sprzedać, za nędzny natomiast jest, by potrafił być szczerym, za marny by mógł być brutalnym, jakim jest Perzyński w »Aszantce«. Brutalność w odkrywaniu tego, co wedle kodeksu przyzwoitości ma zapewnione prawo istnienia, lecz winno być zakryte, nie wzmoże popularności Perzyńskiego u tej właśnie części publiczności, dla której Maupassant jest pornografem. Ta zresztą udaje w takich wypadkach, że nie wie o co chodzi.

Natomiast innych zdumiał wprost Perzyński odtworzeniem bez przesady mistrzowskiem jednego dnia z niezmiernie bujnego życia, które usiłuje tworzyć a samobójstwem kończy, chore na zbytek sił i pędu.

»Aszantka« jest komedyą brutalnej prawdy, przeniesionej na scenę bez przeprowadzenia jej

przez teatralną garderobę, bez podmalowania jej szminką oczu ani twarzy. Nie dodano jej niczego ani też ujęto, a dlatego, że nie ujęto i nie złagodzono, wydaje się ona potworną tym, którzy jej w takiej grozie nigdy nie widzieli. Groza zaś ta i potworność jest ogromnie powszednią, jednostajna jak obracanie się zabłoconego koła, wiecznie w jedną stronę. Perzyński niczego nie wymyślił i nie poetyzował; bystremi bardzo oczyma umiał dostrzedz tę powszedniość, umiał wyczuć w każdym załomie duszy, gdzie ona się kryje, którędy chodzi, przez kogo wiedziona.

To jest mistrzowskie szpiegowanie życia, lecz nie wedle rutynowanej recepty, która pozwala dojść — tutaj a nie dalej, bo dalsze ciągi obraziłyby moralność publiczną; Perzyński zaczyna właśnie, życiu i konwencyonalnej moralności na przekór, wędrówkę swą śladami życia od tego miejsca, na którem zawsze inni kończyli i wchodzi w takie mroki, w taką wstrętną wilgoć, w taką przerażającą atmosferę, że skóra cierpnie i przechodzi ją dreszcz obrzydzenia, kiedy wróciwszy opowiada Perzyński o tem co ujrzał, pokrywając bolesnym uśmiechem odrazę i potworność.

W ten sposób stworzył »Aszantkę«; po wysłuchaniu tej opowieści, tak prawdziwej, że wiara nasza wobec autora aż chwiać się zaczyna

i obawia się, że ją przesadą karmi, do chwili jednak tylko, kiedy się w spazmatycznem łkaniu bohatera opowieści odkryje dowód haniebnej prawdy, bo wtedy już wierzymy autorowi, że istnieją Topolscy, istnieją baronowie Kręccy, Aszantki i jak się zowią te figury, które Perzyński na światło wywlókł.

Wierzymy, że to chleb powszedni, historya Aszantki, jedna z tysiącznych, skreślona wiernie ku zbudowaniu wesołych, smutna bardzo dla smutnych.

Perzyński nie ma zamiarów moralizatorskich i bynajmniej twarzy jego ta mina nie przystoi. Nie zmyśla bajek z tragicznym podkładem, aby morał powiedzieć na końcu. Jego prawda działa sama, jak sala szpitalna, swoim widokiem. I to jest dowodem talentu Perzyńskiego, umiejętność dobywania prawdy i odwaga, w ukazywaniu jej w całej nagości. Brutalnie śmiałym był w »Lekkomyślnej siostrze«, choć dekoracya salonu ratowała pozory, w »Aszantce« nie krępował się niczem.

»Aszantka« napisana jest wybornie, akt drugi mógłby być mistrzowskim, gdyby zakończenie jego nie wygrubiało się, gdyby bohater »Aszantki« płakał w samotności; byłby bardziej wstrząsający, gdyby mu łez nie chciano ocierać. Niepotrzebnie się zjawia przyjaciel i mąci tę nie-

zrównaną scenicznie chwilę wstrząśnień wewnętrznych, dobywających się w łkaniu.

Mógłby się nie pokazywać na scenie i klasyczny wujaszek z pierwszego aktu, gdyż mu już nieswojo wśród Aszantek i Kręckich; lecz to błąd schodzący do rzędu drobnostki wobec niezrównanej całości, drgającej i żywej.

»Szczęście Frania«, komedya w 3 aktach.

Z tą samą szczerą radością, z jaką witaliśmy »Aszantkę«, witamy każdą nową sztukę Perzyńskiego; ten pisarz doskonały nie zawiedzie nigdy oczekiwań. To nic, że dziś, pisząc trzy uśmiechnięte jednoaktowe komedye, okazuje jakąś depresyę, jutro znów błyśnie tym świetnym, wytwornym dowcipem, który ma zawsze na ustach, znów się uśmiechnie pogodnie a drwiąco tym uśmiechem, który jest bezcenny, bo go tak mało, tak przeraźliwie mało. Wszyscy są poważni, — trzeba, czy nie potrzeba, więc kiedy Perzyński, przetopiwszy niegroźne a straszliwe młodzieńcze oburzenia wobec świata i ludzi, na znakomite wiersze, machnął ręką i zaczął się śmiać — ze świata i z ludzi, — przyjęto go chętnie i z radością. Perzyński stał się pisarzem popularnym, ulubionym przez wszystkich bez wyjątku, przez tych nawet, których za poły tużurków powyciągał na scenę; uczynił to

bowiem z miną tak niewinną, tak bez irytacyi, z takim humorem rozbrajającym i — z takim wielkim talentem, i z takim zapasem kultury, że mu pozwolić się musi na wszystko.

Szlachetny jego humor ma jednakże — do melancholii skłonność; to już jest tragedya ludzi bardzo dowcipnych, że gdzieś w zakątku serca żywią tę »nimfę, z Polski rodem...« Niech Bóg broni, aby Perzyński »śmiał się przez łzy«, jak byle pajac to dziś robi od czasów spopularyzowania opery Leoncavalla; ten pisarz wytworny nie znosi szablonowego bzdurstwa. Lecz na cichej, dobrej melancholii można go przychwytać, jak na gorącym uczynku, bo ją skrzętnie ukrywa w roześmianym, żywym, skrzącym się dyalogu, chowa za kulisy i pod maski swoich aktorów.

Ale śmiejmy się!

Scena jest pełna śmiechu, rozigrana tym niefrasobliwym humorem człowieka, który tyle widział biedy, że go już i bieda o śmiech przyprawia, tyle widział przygnębień, że kpi nawet z rozpaczy, tyle widział szarzyzny ludzkiej, że się nawet pogodnemu dniowi życia w twarz haniebnie roześmieje. Śmiejmy się nawet z tego, że jakaś lekkomyślna siostra płacze, i z tego, że jakiś kochanek Aszantki w łeb sobie poszedł strzelić i z tego, że Franio, szczęśliwy Franio,

znalazł po długiem czekaniu szczęście tak wielkie, że się niem udławić można.

»Szczęście Frania« jest to bowiem bardzo wesołe szczęście. Bo najpierw Franio był człowiekiem nieszczęśliwym.

Figura niesłychanie pocieszna z sercem szczerozłotem, a wiadomo, że człowiek, który ma już serce złote, nie ma zasadniczo złota w innej, bardziej popularnej postaci.

Wychował się, bo taki zawsze niestety się wychowa.

Pracował, bo taki zawsze pracuje, — no i kochał się, bo taki zawsze się kocha.

Franio kocha się tedy, serdecznie, całą duszą i całem poczciwem sercem, które przyzwyczajone jednakże do uległości swego pana, również jest uległe, zacisnęło zęby i milczy. Jaki pan, taki kram, a serce to jest kram, choć mocno zbyteczny. Franio wykombinował jednakże w cichości poczciwego ducha, zamknąwszy zapewne oczy, aby nie widzieć własnej bezczelnej odwagi, że przecież człowiek to człowiek i ma jakie takie prawa, choć się nazywa Franio, choć ojcu jego pan Lipowski podarował kiedyś paltot, choć się nim wysługują, choć nadużywają go haniebnie, choć jest dziewczyną do wszystkiego, mimo poczucia swej wspaniałej, męskiej godności.

Brawo Franiu!

Franio postanowił się oświadczyć.

Rzecz wygląda jakby nie z prawdziwego zdarzenia. A jednak jest prawdziwa. Zakochał się na śmierć w pannie Heli, córce swego pryncypała z kantoru, tego pana Lipowskiego, co to jego ojcu darował paltot. Panna Hela zupełnie widocznie wyśmiewa Frania i uważa go za sprzęt; zapewne to Frania boli, zapewne dusza się w nim wije, ale Franio ma minę tak pocieszną, że wiele sobie z tego robić nie należy. Zdobył się na odwagę, na nieprawdopodobny u niego czyn: na zielonym papierze — (o, słodka nadziejo!) — napisał list do pana Lipowskiego, w którym się oświadczył, wyraźnie, bez głupich poetyckich przenośni...

Zapewne się przeraził swego czynu, bo kazał list odnieść później, a sam poszedł wcześniej do szanownych państwa Lipowskich. A stanąwszy na placu boju, przeraził się jeszcze bardziej; więc prosi niewiastę służebną, bardzo zacną skądinąd panią Mroczyńską, aby, kiedy przyjdzie list w zielonej kopercie, nie oddawała go panu Lipowskiemu, lecz jemu.

W międzyczasie, półsłówkami powiedział pannie Heli, o co idzie, potraktowany zasię przez nią jak człowiek, który jeśli sam nie jest waryatem, to przynajmniej miał waryata w rodzinie, już biegnie, aby list swój nieszczęsny przychwycić w drodze.

A oto w tej chwili stała się rzecz straszliwa: do pokoju wszedł pan Lipowski z zielonym listem w ręku, szlachetnie oburzony. Franio skurczył się w sobie nieprawdopodobnie, jak żbik!

Jetzt will ich willen! — sagte der Strauss. Zdaje się, że to był nagły atak obłąkania, bo kiedy pan Lipowski, oczom nie wierząc, zapytał:

— Panie! czyś to pan pisał ten list?

— Ja! — ryknął Franio.

A w tem jednem słowie zahuczała wszystka rozpaczliwa, groźna odwaga dobrego, cichego a tak bardzo ucieszenego Frania.

I oto chory na poczciwą dobroć Franio, jeden z tych ludzi, którymi życie zatyka wszelkie szpary, z tych, którzy zawsze pracują na innych i za innych, i których nie szanuje nawet kucharka w domu, gdzie »bywają«, a cóż dopiero życie, indywiduum z wielkopańskiemi pretensyami! — oto Franio, kochany chłopak — poszedł sobie do stu dyabłów. Gdzieś się tam włóczy, odarty i głodny; co komu po nim a jemu po kim, takich jak on jest sto i tysiąc.

Raz się zdobył na odwagę i wyrzucili za drzwi nieszczęsnego rycerza.

Nie można jednakże powiedzieć, aby go nie wspominano i to nawet bardzo serdecznie.

Służąca państwa Lipowskich miała widocznie do niego pasyę, bo powiada do pani Lipowskiej:

— Z temi firankami to jest kłopot. Zeszłego lata to pan Franio wszystko pozdejmował i w godzinę było gotowe. Co też się z nim dzieje?

A z firankami dlatego jest kłopot, bo państwo Lipowscy wyjeżdżają na wieś. Panna Hela jest czegoś niezdrowa i wiecznie rozdrażniona Po scenie bowiem kręcił się pan Otocki, bardzo miły malarz i dawał pannie Heli lekcye rysunków; panna Hela bardzo lubiła całować go w oczy, co jest ostatecznie rozrywką bardzo niewinną, ze względu na to, że oczy są zwierciadłem duszy; że zaś każdy malarz jest indywiduum wygodnem wielce, więc wolał, aby te niewinne zabawy odbywały się u niego w domu, przeciw czemu panna Hela zbytnio nie protestowała, a że dowiedzionem jest następnie, że gdzie się pojawi jaki malarz, tam się zaraz dzieje jakieś nieszczęście, więc panna Hela prowadzi w tej chwili taki dyskurs z kucharką:

— Panienka tak wygląda, jakby była chora, albo miała jakie zmartwienie.

— Mroczyńska! — pyta ni stąd ni zowąd panna Hela — czy Mroczyńska miała kiedy dzieci?

— Jak panience nie wstyd takie rzeczy mówić; zestarzałam się i pierwszy raz słyszę, żeby mnie kto o takie rzeczy posądzał!

Bardzo słusznie.

Więc panna Hela jest smutna i ciągle zdenerwowana. Pan Otocki obiecuje wprawdzie, że się ożeni, ale najpierw musi uporządkować jakieś sprawy, to i owo; każdy malarz tak zresztą zawsze opowiada, a panna płacze. Aż dyabli przynieśli — Frania. Pan Lipowski dowiedział się, że poczciwy Franio jest w nędzy i napisał po niego. Franio przyszedł wspaniały, jak książę niezłomny; jest bardzo dumny i głowę nosi wysoko, jednem słowem »ma minę nad stan«.

— Niechże pan siada, — mówi panna Hela.

— Dziękuję! — odrzecze Franio z godnością.

— Cóż pan porabia?

— Ja? Nic... Owszem... bawię się... (Franio jest chytry!)

— To pan miło czas spędza?

— Nie mogę się uskarżać... Piję trochę... (Franio renomuje, ale jest wspaniały!) — Wogóle chcę wyjechać... za granicę... Tu u nas w kraju nudno! (Franio jest bezczelnie arystokratyczny).

Ale Franio prócz tego jest straszny; oto wygadał się, ni mniej ni więcej, tylko z tem, że malarz Otocki, który pannę Helę o takie

nieznośne przyprawił zdenerwowanie, jest żonaty. Och! Pannie Heli poczerniało trochę w oczach...

Sądny dzień!...

Wszystko się wykryło, pan Otocki spokojnie uciekł, panna Hela krzyczy, że popełni samobójstwo, państwo Lipowscy radzą wśród łez.

A tylko jeden Franio, spokojny, cichy, złoty Franio czeka w drugim pokoju, aż go zawołają; czeka spokojnie, jak całe życie czekał i jak będzie czekał zawsze swojej kolei, pokorny i cichy, a przecież wiadomo, że pokora przebija niebiosa, jak to już dawno powiedziano i jak to się już podobno raz nawet zdarzyło.

Więc Franio czeka...

— Cóż! — powiada pani Lipowska do pana Lipowskiego — Franio ostatecznie nie jest gorszy od innych... Wyrabia się przy nas.

Poco dłużej gadać! Zawołali Frania, długo mu klarowali rzecz całą, Franio coś tam krzyczał jak opętany, że »pomiatać sobą nie pozwoli«, »że się nie ożeni za żadną cenę«, że to łajdactwo, krzyczał, jednem słowem, aby się samemu przed sobą wydać wspaniałym i odważnym i żeby się raz w życiu wykrzyczeć do woli, ale kiedy ujrzał łzy w poczciwych oczach szanownego pana Lipowskiego, serce mu zmiękło jak wosk — no i wziął pannę Helę, czystą jak lilia, ale taka... z potomkiem.

— A widzi pan — rzecze mu kucharka, bardzo zresztą mądra niewiasta — ja panu zawsze mówiłam, że na każdego przyjdzie chwila jego szczęścia, tylko trzeba czekać!

— Tak!... tak!... — rzekł Franio, chłopak niesłychanie ucieszny i niesłychanie smutny, aż przytłoczony nadmiarem swego szczęścia.

Historya bardzo wesoła i nieco smutna; gdyby ją kto inny zrobił, nie Perzyński, wtedy pozbawiona świetnych ironicznych błysków, wyglądałaby zgoła na wielce smutny melodramat; lecz w ręku Perzyńskiego jest znakomitym komedyowym żartem, pełnym subtelnego humoru, ukrytego w każdej sytuacyi, nawet w tych, które mają zgryzione, tragiczne miny.

Skromny i niewymagający, wyborny pisarz nie ma żadnych od widza pretensyonalnych wymagań, sam nie pozuje i nie udaje, że pisze wspaniałą komedyę. Pisze dziwnie niewymuszenie, śmieje się jasno, smuci dobrotliwie, szarżuje w miarę, w miarę przekorny i w miarę złośliwy. A posiadając znakomitą wprawę sceniczną, chodzi po scenie swobodnie i lekko; ani śladu w jego robocie scenicznej choćby najmniejszego wysiłku, silenia się na fajerwerkowy, a w gruncie rzeczy wymuszony dowcip, gdyż dowcip Perzyńskiego jest cenny z powodu swej przedziwnej prostoty i jasności. Jak znakomity francuski karykaturzysta, kilku tylko rysów po-

trzebuje na oddanie zamierzonego wyrazu; jest w tem pewna nonszalancya, ale taka, na którą może sobie pozwolić prawdziwy, siebie pewny talent; ta niefrasobliwość, omal, że sympatyczna, łobuzerska lekkomyślność w traktowaniu całej historyi jest specyalnym wdziękiem rzeczy Perzyńskiego.

Bohaterów swoich traktuje ze swobodą, przyjacielską pobłażliwością, inpertynencye mówi im z haniebną słodyczą, rozbrajająco; wybiera ich zawsze z koła, które długo przedtem obserwował w ukryciu, więc ich zna na wylot. Nie wymknie mu się tedy żadnemi tłumaczeniami szanowna rodzina Lipowskich, nie zablaguje niczem Otocki, nie wzruszy straszliwemi minami »szczęśliwy Franio«. Perzyński wybrał te figury z szerokiego tłumu, jak znawca, który z ogromnego składu rupieci wybierze tylko okazy. Okazy, trzeba przyznać, nadzwyczajne, bo na pierwszy rzut oka wydać się może, że to tandetna bałucczyzna, kurzem przyprószona.

Perzyński kurz starł i tak je świetnie wystroił, tak wybornie pomalował im gęby, że rozkosz patrzeć; niepozorny Franio, szary, smutny, niedołężny Franio, staje się bohaterem naprawdę; można się zeń śmiać do rozpuku, ale nie należy mu wtedy patrzeć w oczy, bo ma oczy, tak dobre, jak oczy dziecka. I jeszcze z jednego ważnego powodu nie należy natrzą-

sać się z Frania: oto Perzyński ma dla niego widoczny, szczery sentyment. Mimo tego, że przeszarżował niedołęstwo Frania i tem właśnie na śmiech ludzki go wystawił. Należy tedy, szanując sentymenty ulubionego przez wszystkich pisarza, śmiać się w dziwny sposób — śmiać się smutno.

Można się za to śmiać szczerze z wszystkich innych ludzi w »Szczęściu Frania«; są doskonale nam znani, widzieliśmy ich już w »Lekkomyślnej siostrze«, a figury z »Aszantki« są również tego samego pochodzenia; Otocki np. z »Szczęścia Frania« jest rodzonym bratem Olszewskiego z »Lekkomyślnej siostry«.

Zauważyć należy przy sposobności, że Perzyński nie tylko figury swoje przenosi pod pseudonimami; powtarza również wzajemny ich stosunek duchowy, już metodycznie: na tle bandy szubrawców jedna jasna dusza, mająca służyć za skalę porównawczą dla widza, więc lekkomyślna siostra na tle łajdackiej familii Topolskich, więc kochanek Aszantki na tle zbieraniny szulerów, kokot i łotrów, szczęśliwy Franio na tle podławej rodziny Lipowskich.

Znakomite te okazy maluje z taką niesłychaną predylekcyą, tak świetnie wyciąga na światło łajdactwa, najbardziej ukryte, że się nie zważa na to, czy się już te szanowne osobistości kiedyś widziało; zupełnie, jakby Perzyń-

ski chciał zademonstrować rozmaite odmiany ludzkiej obłudy na tych samych kapitalnych okazach.

Okazy te w »Szczęściu Frania« zostały przeświecone złośliwym, badawczym promieniem znakomicie; ta panienka, która rozpacza ze świetną miną przed lustrem, że jej nikt nie rozumie, jest kapitalna; ten obywatel szanowany, taki miły pan, że się nawet z czcigodną żoną swoją milcząco umawia, aby nawzajem... przed sobą mogli zachować pozory, jest wyborny.

Jednem słowem, nowa sztuka Perzyńskiego, chociaż niczego nowego nie przyniosła, w całej jednak pełni posiada wszystkie pisarskie zalety tego doskonałego pisarza.

JERZY ŻUŁAWSKI

»Za cenę łez«, komedya pomyłek w 3 aktach.

Tytuł jest tragiczny, bardzo nawet tragiczny i zapowiada coś, co ma w sobie ból łez; ale niech się uspokoi człowiek, który tragedyi się boi, sądząc z tytułu — aktor, choćby z armaty strzelił do siebie na scenie, nie umrze. Pozatem wielu twórców ma skłonność do przesady w stylu tragediante i już w tytule łka, chociaż nie ma o co płakać w sztuce; to już jest taka autorska pasya i nie należy tego zbytnio brać do serca, gdyż idzie o gest tylko i o pozę, która się lepiej wydaje na koturnach, a te zresztą są w tym wypadku nieodzowne, bo któż w Polsce rozprawiał kiedy o sztuce, nie stanąwszy na koturnie i nie deklamując z patosem, dla nadania wagi słowom bez wagi?

Epidemiczna, a niewinna megalomania kapłanów sztuki sądzi przytem, że zawsze należy być kapłanem i kazać o świętej sztuce wielce sztucznie, aby ten, kto w życiu swem nie był

w krakowskim Paonie, nie myślał, że mu wolno dokładnie wiedzieć o czemś, co otoczone przywilejem jest i kapłańską tajemnicą...

Mówi się tedy o sztuce zawsze górnie, a jednak zawsze naiwnie; kręci się dokoła tego potwora o anielskiej twarzy i powtarza banalności, coraz piękniejsze i coraz więcej ozdobne, coraz bardziej stylowe i zawsze puste; słowa jałowe, mające minę natchnioną. Potem się rodzą z tego nieporozumienia i pomyłki, dziwaczny chaos, bez kształtu i twarzy, chór, w którym można śpiewać fałszywie, bo któż zauważy fałsz jeden w tysiącu?

I wiecznie się powtarza to samo, tak bardzo się powtarza, że się tego już słuchać nie chce, bo się to wszystko już wie, bo wszystko to już było, gorzej! będzie jeszcze...

Wypłowiałymi oleodrukami stały się obrazy, w których Sztuka jest na planie pierwszym; a z pewnością najbardziej wypłowiała wszelka symbolistyka prometejska, kiedy Sztuka jest Prometejem umęczonym, a jakieś życie, czy sęp wyjada jej wątrobę. Gdyby medycyna nie znała przeznaczenia tej szlachetnej części ciała, możnaby rzec śmiało, że wątroba w człowieku jest po to, aby jej można używać w prometejskim obrazie jako niezbędnego akcesoryum. Czy ten Prometeusz nazywa się po ojcu Kalina czy Relski, czy uwiązany jest jak u Kaweckiego do

głupiej żony, czy jak u Kisielewskiego do kołyski — rzecz obojętna, Prometeusza będzie udawał zawsze, gdyż jest to rola dobra i przyzwoicie tragiczna.

Tylko, że ci Prometeusze w pelerynach krakowskiego stylu stali się już zjawiskiem ulicznem, na które nikt już z niemym podziwem nie patrzy; tylko, że ich kabotyńska męka nikogo dziś już nie wzruszy, bo karykatura tej niebolesnej męki zbyt się stała wesoła i zabawna wobec powagi życia, które wszystkiem być potrafi, tylko nie histryonem. Więc kiedy się jeszcze jeden taki samozwańczy Prometeusz zjawia na scenie, nie jest już zajmujący; traktuje go się trochę z politowaniem, a trochę tak, jak nudnawego gościa, który zajmuje nam gadaniem zbyt wiele czasu.

Zygmunt Orlicz, poeta z komedyi Żuławskiego, jest właśnie tem »jeszcze jednem« wydaniem prometejskiem. I jako żywo! — Żuławski, choć zna na wylot swego bohatera, choć wie dobrze, że jest to kabotyn pierwszego rzędu — ma przecież do niego słabość. Nazwie go w ostatnich słowach nawet »bydlęciem«, ale ani jednem słowem w ciągu aktów trzech komedyi nie da tego poznać, że z niego drwi, że go traktować należy z ironią, jako dramatycznego pajaca; tak w nim tradycyjnie czci banalność...

Zygmunt Orlicz to jest kabotyn, ciężki nawet kabotyn; ma w sobie wszystkie cechy kabotyna... »robiącego« w twórczości. Kiedy w pokoju gaśnie naftowa lampa, Orlicz robi z tego symbol; w tej chwili należałoby go trzasnąć w łeb ironią. Nic! Żuławski pozwala mu bredzić zupełnie poważnie.

»Są chwile — powiada Orlicz — że zdaje mi się, iż jestem czegoś pewien, a potem jestem pewien, że mi się zdaje tylko«...

Może się komuś zdawać z kolei, że jest w tem niesłychana głębia, lecz może być pewien, że mu się tylko zdaje. Bo Orlicz operuje jeśli może, paradoksem, jeśli nie może, to frazesem, nawet cytatem z hebrajskich przypowieści.

Trudno mu to jednakże ukryć, że jest komedyantem, sam się do tego przyznaje, mówiąc, że kiedy szminkę z twarzy chce zetrzeć, to i w tem giest komedyancki bywa. A w tem miejscu Żuławski to mówi tonem jakby bolesnego współczucia i jakby go od widza pragnął również dla swego bohatera. Współczucia? Należy się zaśmiać w twarz Zygmuntowi Orliczowi i poradzić, aby przyjął tę posadę w muzeum, którą mu ofiarują i aby głupstw nie gadał, sądząc, że mu szczęście twórcze natchnienie spęta.

Czego chce właściwie Zygmunt Orlicz?

Miał szczęście w ręku i uciekł od niego, aby

być sławnym; stał się sławnym i — wraca do szczęścia, bo mu znów ze sławą jest nijako.

I tak źle i tak niedobrze; gdybyż jeszcze sam dochodził do sądów o sobie i gdyby w nim samym tkwiły pobudki jego czynów... Lecz tak nie jest; porzucenie szczęścia poradził mu jeden przyjaciel, powrót do szczęścia poradził mu drugi przyjaciel. Sam Orlicz jest wprawdzie w zgodzie ze swemi postąpieniami, lecz tę właśnie zgodę na niezgodę należało u niego schłostać, jako rys kabotynizmu, co hamletyzuje, a nie wydymać go seryo do kształtów tragicznych, które wrażenia nie mogą wywołać żadną miarą, dlatego właśnie, że tragizm ten jest aktorski, nieszczery, banalny, wmówiony i przedewszystkiem fałszywy. Bo gdzież jest prawda w motywie ucieczki Orlicza od osobistego szczęścia?

Radzi mu przyjaciel suchotnik: »po co się troskać śmiertelnemi rzeczami i — ludźmi śmiertelnymi?... Zerwij obowiązki i leć!... Próżno z tem walczyć. Zbrodnia to jest — i bezużyteczna, bo siebie się zabija, a nie zbuduje się nic, dla nikogo... A struny grać nie chcą, póki leży coś na nich, chociażby kwiat... a przecież muszą grać choćby za cenę łez«.

Na to Orlicz ma jedną odpowiedź: »Wyjeżdżam!«

Zygmunt Orlicz, choć podobno wielki poeta, postąpił w tem miejscu głupio.

Excusez le mot, Orlicz!...

W dowodzie swoim, że należy rzucić wszystko, aby tworzyć, powtarzał przyjaciel suchotnik rzeczy oklepane; każda twórczość ma w sobie coś sybaryckiego, choćby dlatego, że ma podobno w sobie arystokratyczne pierwiastki, a sybarytyzm jest tuż obok, więc ogłosiła kiedyś dawno w regulaminie swoim, że nawet szczęście jest dla twórczości nieszczęściem. Tak to już zostało w tradycyi i każdy żaczek poetycki szuka najpierw zmartwienia, ile razy chce spłodzić sonet, albo udaje, że go... ząb boli. Ci straszliwi pesymiści poszli nawet dalej; aby być porządnym poetą, należałoby wedle tej recepty mieć chociażby suchoty, które dlatego zapewne ma i przyjaciel Orlicza, z zawodu muzyk, z przekonań — suchotnik, dobra zresztą figura w Żuławskiego komedyi. Tragicznie to wygląda, interesująco i usuwa wszelkie przeszkody do tworzenia...

Hasło, że sztuka nie znosi współzawodnictwa w tej samej duszy i że oddanie się bez zastrzeżeń jest jej świętym przywilejem, zdrobniałe i przetłumaczone opacznie, służy tylko za motyw do scenicznej akcyi, za nic więcej i z porywów Orlicza, z hymnów na cześć nieśmiertelnych dzieł i t. d. czyni tylko deklamacyę, pełną frazesów i pozy. Orlicz słucha suchotniczych podszeptów przyjaciela suchotnika, choć

ma zdrowe płuca i zdaje się, że i duszę mógłby mieć zdrową, gdyby nie urządzał dla pesymistycznej pozy dramatów za cenę fałszywych łez i gdyby szczęście właśnie, przed którem ucieka, a nie zmanierowanego suchotnika, wziął sobie za suflera.

Lecz gdyby tak było, — nie byłoby dramatu. Ot i cała rzecz. Więc przeklęliśmy razem z Orliczem szczęście, jako kulę ołowianą, co się Dedalom u nóg zwiesza i lećmy, gdzie się sława świeci. Lotny poryw musi jednakże być udanym, bowiem zupełnie wyraźnie i dokładnie, już na początku drugiego aktu można wywróżyć Orliczowi wszystko, co do słowa; bo gdzieżby była tragedya duszy poetyckiej, która porzuciła szczęście, aby ku sławie lecieć, gdyby ta sława, raz jeden chociażby w literaturze, okazała się prawdziwem słońcem? Nie było zdaje się, jeszcze takiego wypadku i dlaczegóż właśnie Orliczowi ma się objawić jako złote słońce, kiedy się stu innym ukazywała zawsze jako niewiasta, będąca na utrzymaniu wydawcy i dyrektora teatru, pana od literatury czy od poezyi?

Zresztą Orlicz jest polskim twórcą, a dla takiego sława zasadniczo czem innem być nie może i piołun mu przypomnieć musi, wedle przykazania... Naturalnie!... Więc się już z góry wie, że Orliczowi sława stanie kością w gardle; uwierzyliśmy mu na słowo, że jego kabotyństwo

potrafiło chwycić sławę za skrzydła, uwierzymy mu tem łatwiej, że taką sławę, o jakiej on mówi, doprawdy, że chwycić nie trudno. Orlicz jest sławny, a w tem miejscu ma się w nim dusza zgięta wyprostować, aby wrócić do dawnego położenia z pierwszego aktu, kiedy nie był sławnym, tylko ubogo szczęśliwym, — co więc robi Orlicz? Zaczyna irytować się na sławę. Och!

Powiada gorzko poeta Orlicz:

»Zamiast sławy mam surogat jej najgorszy: rozgłos; zamiast wrogów: psiarnię, po piętach mnie kąsającą; zamiast samotności: osamotnienie na wyżynach, a w dole ciżbę; zamiast swobody tworzenia: wydawcę i dyrektorów teatru«.

Zygmunt Orlicz jest widocznie neurastenik i sam nie wie, czego chce; jeżeli nie jest sławnym, to widocznie nie miał tego talentu, o którym się w sztuce tyle mówi i widocznie poznano się na jego kabotynizmie; jeżeli nie ma wrogów, to widocznie dlatego, że nikt sobie nie zadaje trudu, aby go nienawidzieć, gdyż jest na nienawiść za mały; jeżeli się skarży na osamotnienie, to czemu uciekł sam od ludzi; jeżeli chce mieć swobodę tworzenia, to przecież najprościej jest — pisać dla siebie, zapewniwszy sobie utrzymanie z proponowanej mu kiedyś pracy. I skąd ta gorycz okropna w bombasty-

cznym okrzyku? Stąd, że kilka głupiuchnych panienek nim się zachwyca i prosi o wierszyk?

Panienki należy odesłać do stu dyabłów i nie gadać na ten temat frazesami. Tak, ale Orlicz musi powiedzieć ten frazes, bo trzeba w sztuce, aby powrócił do dawnej narzeczonej, od której uciekł, więc udaje rozpacz na temat bankructwa porywu z pierwszego aktu, a widz udaje, że temu wszystkiemu wierzy, nie dlatego bynajmniej, żeby szanował Orlicza, bo się w duchu natrząsa z tych »tragedyi«, lecz tylko dlatego, że sztukę pisał poeta tak poważny jak Żuławski i przed nim się tylko udaje — że się tym historyom nieprawdziwym wierzy.

Zygmunt Orlicz, wmówiwszy w siebie, że teraz dla rozmaitości należy od sławy wrócić do szczęścia, powtarza się haniebnie i jak pierwej uciekł od narzeczonej, która mu była uosobieniem szczęścia, tak teraz, ucieka od aktorki, która mu sławę jego fałszywą przypomina. Jest wobec tego mało pomysłowy w urozmaicaniu dramatycznej akcyi i gdyby tak jeszcze miała się w dalszym ciągu komedyi sprawdzić zapowiedź aktorki, powiedziana pod adresem Orlicza: »ty wrócisz!« — urządziłby Orlicz spektakl na modłę *da capo senza fine* — bo znów z kolei musiałby uciec od narzeczonej.

Jeżeli przeto komedya Żuławskiego musi być koniecznie nazwana w tytule »komedyą pomy-

łek«, to dlatego tylko, że się w niej Orlicz wciąż myli, a za Orliczem autor. Pomylił się, wmawiając tonem seryo (więc seryo to przyjąć się musi), że mu szczęście zawadza w twórczości; poznawszy pomyłkę, myli się po raz drugi, sądząc, że mu szczebiotanie pensyonarek goryczą życie twórcze zaprawia. Potem się już po raz trzeci pomylił i ostatni, sądząc, że widz w to wszystko ze współczuciem uwierzy. Dla widza byłby ten Orlicz może zajmującym w jednym wypadku: gdyby go wolno było nie brać poważnie, gdyby go autor nie obwarował fałszywym nimbem poetyckości, lecz jako kabotyna pierwszej wody, jako typ haniebnie zdeprawowany, wydał na pastwę jadowitego śmiechu. Ale tragedye z tego robić?

Płakać nad nim?

Z czcią nabożną patrzeć, jak się biedny Orlicz targa i za cenę łez pisze?

Nie! to trudno!

I dopiero, kiedy jego narzeczona przejrzała jego duszę kabotyńską i śmieje się boleśnie, mówiąc: »poeta chciał sobie trochę porozpaczać i uciekł odemnie!« — wtedy dopiero widz czuje, że miał przecież prawo pokpić sobie trochę z tego wielkiego poety, cóż kiedy kurtyna spada i niema już na to czasu; pozwolenie autorskie nadchodzi trochę zapóźno, a bez niego nikt nie chce autorowi robić przykrości i traktować jego

bohatera jako figurę marną, kiedy go sam autor najwidoczniej forytuje.

A tyle jest w sztuce sposobności do urągań! Tak się aż prosi przyzwoicie obelżywy okrzyk pod adresem Orlicza w chwili, kiedy sobie urząpozę *à la* Balestrieri, słuchając Chopina; kiedy, pisząc list ostatni do narzeczonej, mocuje się ze sobą, bo ujrzał aż bukiecik kwiatów, jej ręką złożony; kiedy się sam chwali, albo kiedy na poczekaniu w rozmowie z aktorką temat chwyta jak sam Kalina, albo inny taki, bo już takich wielu było, co z siebie samych urządzali komedye, albo kiedy gawędzi z malarzem, prostaczkiem, bardzo wdzięcznie o »łapaniu słońca, kiedy się skrzy na wodzie i mgieł, z gór spływających...« i tym podobne cukierkowe rzeczy.

A przecież Zygmunt Orlicz jest — figurą zajmującą! Napisałem już o nim wczoraj, że jest narysowany nieprawdopodobnie śmiało; nie idzie mi w tem określeniu o wartość artystyczną tej postaci, bo jej nie ma, — śmiałość jej rysunku jest w czem innem: oto autor, czy chce czy nie chce, musi się zgodzić na to, że go widz będzie identyfikował z... Zygmuntem Orliczem, gdyż analogia nasuwa się sama, czy też ją autor nasuwa świadomie, używszy dość znanego pisarskiego triku, który polega na tem, że w komedyi p. t. »Za cenę łez« mówi się o komedyi p. t. »Za cenę łez«, komedyę, która

się gra na scenie, — pisze się na scenie. A kiedy się już autor zgodził na analogie ze swoim bohaterem — stał się szczery, tak bardzo, że aż niepotrzebnie szczery, z dziwną śmiałością szczery. Dodało to komedyi Żuławskiego niewątpliwie bardzo wiele sensacyjności, jednakże nikt zaprzeczyć nie może, że artystyczna wartość sztuki na sensacyjnych rewelacyach zyskać nie może; głęboko przeżyte rzeczy są dla twórczości wartością bezcenną, ale nie ich najlżejszy surogat; sztuce odbiera to powagę twórczości.

Pozatem nowa komedya Żuławskiego ma wiele stron zajmujących; szkicowo traktowane figury pierwszego aktu grają razem jedną scenę doskonałą, jak również dwie figury z aktu trzeciego, naprawdę komedyowe. Doktor Bogusław mimo tego, że ma w sobie zbyt wiele z — Jontka, tego z »Halki« — jest odlany z jednej bryły. Najprawdziwszą jednakże jest narzeczona Orlicza, Beata, postać doskonale postawiona; jej dramat jest prosty i wielki i jej dramat jest nieudany; nie Orlicz skupia na sobie uwagę, lecz Beata, dusza jasna i czysta, tak czysta, że aktorstwo poetyckie Orlicza było dla niej czemś niepojętem, czemś niesłychanem. Tem większy jest jej ból i tem straszniejszy zawód; charakter Beaty (jej jednej tylko), nie zamazał się we frazeologii i w deklamacyi; postać ta musi wy-

wołać wrażenie swoją jednolitością i odrębnym kształtem.

Co się budowy komedyi tyczy, wytknąć się musi nieproporcyalność trzech aktów, z których pierwszy, najlepszy w sztuce, jest niemożliwie długi, tak samo jak akt drugi w stosunku do trzeciego, co dziwnie razi u takiego znakomitego znawcy sceny, jakim jest Żuławski, autor już sześciu przedtem dzieł teatralnych, którego rzecz każdą, napisaną dla teatru, wita się przychylnie, tytułem tej wziętości i szczerego uznania, jakie autor »Erosa i Psyche« ma u publiczności w całej Polsce.

*

(Słowa te wywołały odpowiedź autora sztuki; odpowiedź tę i jeszcze słów kilka ze strony piszącego te uwagi, znajdzie — kto zbyt wiele ma czasu — w jednym z numerów »Gazety Lwowskiej« za październik 1909).

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI

»Odwieczna baśń«, poemat dramatyczny w 3 aktach.

»Uderzcie w wielki dzwon, tron do objęcia, tron«, jeden z najwspanialszych tronów, jakie posiadają królestwa tej ziemi, z jaspisu i kości słoniowej, oparty na czterech łbach lwów asyryjskich.

Abdykował władca dusz tęskniących — sam bez tęsknoty; Wielki Mag, znający tajemnicę otwierania skarbców sezamowych, z których pełnemi dłońmi brał i rzucał tysiąc tęcz w ludzkie oczy i w uliczne błoto, rubiny krwawe i żółte ametysty, perły różowe i opale, trawione ogniem wieczystym.

Abdykował geniusz, który w wędrówce po ogrodach cyprysowych, gdzie białe pawie tylko ciszę mącą, przypomniał sentencyę salomonową o marności ziemi i zamyślił się głęboko nad królestwem, które nie jest z tego świata; abdykował Stanisław Przybyszewski.

A za nim wyszedł ze swej świątyni tonącej

w mroku, z którego mózgi niedojrzałe wywodziły procesye dyabelskie, ze świątyni, którą pobożni czynili synagogą szatana, mniej pobożni świątynią świątyń — rozkrzyżował ręce u wejścia i świadom swojej dziwnej potęgi, wygłosił:

»Jestem dumny z tego, żem temu ośmieszonemu i banalnemu uczuciu, raz po raz łzami oblanemu, to znowu zęby do rozpacznych zgrzytów pobudzającemu uczuciu, które się w sztuce pod nazwą miłości rozpanoszyło, dał metafizyczny podkład«...

»Dumny jestem z tego, żem poza uściskiem dłoni kochanków, w miłosnym splocie ich spojrzeń, szukał praiłów bytu, starał się spojrzeć w to mare tenebrarum, w którym nieuchwytne dla naszych zmysłów wrażenia, w odbiciu cały jego obszar wypełniają, jednem słowem, żem dla oderwanego jakiegoś faktu miłosnego szukał jego syntetycznego znaczenia we wszechbycie«...

To zaś co uczynił do chwili obecnej, co zgrozą napawało ludzi statecznych, a do szału doprowadzało embrya poetyckie, co było najwyższą prawdą jednych, obłąkaniem dla drugich, zamknął w zdaniu, które schodzący z tronu władca rzuca tłumowi w oczy, nie patrząc, jakie wrażenie ono wywrze:

»Wiem tylko, żem z prawdziwie świętą po-

wagą starał się odsłonić chociażby rąbek tej strasznej tajemnicy, w którą spowita jest istota wszechbytu!«

Tem zakończył rozdział z księgi swego życia, odwrócił karty, wybrał tę, która mu się zdała najczystsza, biała i dziewicza i rozpoczął rozdział drugi pozdrowieniem królewskiem czytelnika słowami jednego z najwspanialszych hymnów swoich: »W królewskiej chwale mej miłości rozparła się ma dusza i śpiewa«.

Wielki Mag zmienił tron; dostojnie i z powagą, nie obejrzawszy się na jaspisy i marmury i bronzy, zszedł po przepysznych kobiercach, które głuszyły wszystkie kroki, które w kwieciu swojem kryły grające tęczami węże i wszedł na nowy tron, w skale wykuty.

I z jego wysokości rozpoczął śpiewać hymn do nocy wiosennej, nocy przeczystych natchnień i tęsknot pozaświatowych, zdumionemu zaś tłumowi, który widział lwy asyryjskie łaszące się jemu u stóp tronu, mówi, czemu rzucił królestwo, gdzie panem był niepodzielnym i możnym, niepodległym nikomu i niczemu, tworzącym z samego siebie, rzeczy, które potężne być muszą, gdyż brakło dla nich kolei i musiały się staczać lawiną, burząc to, co silnie wrosło.

W tym nowym hymnie, śpiewanym »w królewskiej chwale miłości«, opowiada ten dziwny

poeta, o nowym dniu narodzin, co przyszedł z zorzą poranną i z tą, którą umiłował:

»Jesteś mi radosną nowiną białego dnia, co duszę mą rozbudził, aby potężniała i rosła, aż hen, gdzie oczy moje sięgnąć nie mogą. — Jesteś mi światłem rodzącem, gwiazdą zarania i kwitnącym przepychem nowej wiosny mego życia, jej dniem i jej nocą, spełnieniem jej pragnień, dokonaniem jej tęsknot: Jedyna powiernico mej duszy, głośny oddźwięku nieuchwytnych drgnień między jej snem a jawą — zwycięskie Excelsior jej, ku wyżom rwących się uniesień, cudotwórczy Hyzopie, co duszę mą obmył i w nowej sile i czystości dał się jej odrodzić«.

Asperges me hysopo — et super nivem dealvabor. Tak Przybyszewski dotąd się nie modlił, a nie dzień pokuty usposobił go do śpiewania psalmów; wszak nie popełnił winy, nie zmazał chyba swej księgi tem, że jak sam napisał, a cośmy już powtórzyli, że »z prawdziwie świętą powagą starał się odsłonić chociażby rąbek tej strasznej tajemnicy, w którą spowita jest istota wszechbytu«.

I doprawdy, na ascetyzm by wyglądał psalm pokutny po dziele świętem i twórczem, a duszy, żyjącej w dziele swojem, niepotrzebne odrodzenie, które jest mazaniem win. Więc możny król nie dlatego opuścił tron z jaspisów i kości sło-

niowej, aby zrzucić z siebie purpurowe błamy i pójść głosić ewangelię swego życia, nieznaną, nierozumianą, spaczoną, tłumaczoną naiwnie lub podstępnie, ewangelię, pisaną »ze świętą powagą«, szukającą początku tego, co najpiękniejsze jest i najpotworniejsze zarazem — nie dlatego, że zakon arcykapłański każe strzedz boskości, której się jest arcykapłanem, jeśli się wierzy w nią tak potężnie, że się pozwalało »z pobłażliwą pogardą« obrzucać błotem tron z jaspisów i kości słoniowej, na lwach złocistych oparty...

Oto stało się, że wyjący na cześć bóstwa tłum ochrypł, zaś patrzący z podziwem na korony ametystami sadzone, na purpury i bisiory królewskie, złotem słonecznem tkane — oswoili się z przepysznym widokiem, choć ametysty zalewają światłem oczy, choć się krwawi purpura najserdeczniejszą krwią swoją. A królowi, który się pod ich ciężarem uginał, zdało się, że purpura zblakła, że oślepły dyamentowe oczy, jarzące się w jego koronie. Opuścił więc tron, o którego stopnie czołem bili i wstępuje na inny. Panowanie dopiero rozpoczął. Powiedział pierwsze słowo dopiero, na pierwszy dźwięk pyszne i nieporównane, zabrał bowiem z dawnego królestwa niewyczerpany swój skarbiec, z którego tłumowi dyamenty w oczy ciskał.

»...A teraz śmieje się ma dusza szczęściem

nie z tego świata, — niebo z ziemią związałem, — między wszystkiem, co żyje na ziemi, a wszystkiem, co płonie na niebie, zadzierzgnąłem złote struny...«

Jeśli to nie poza pyszna i królewska, wyśniona w chwili, kiedy o świątynię przestało uderzać szumne morze, pnące się do okien kolorowych z grzmotem zachwytu lub bijące w nie krzykiem oburzenia; jeśli to nie błyskawica, która we własnem omdleje świetle i oczy, płomienne blaskiem, chmurą zasnuje, i jeśli to nie ucieczka króla, któremu królestwo stało się nudy pełne i który, myśli własne goniąc, rozpoczyna pracę dziwną: przelewanie tęczy z kruży w kruż i mniema, że to nowy żywot tęczowy, — pobłogosławimy z poetą chwilę, którą zwie chwilą odrodzenia, i zorze, które są dla niego świtem dni nowych powitamy hymnem, chociaż piękne były dni minione. Dni bowiem, które przyjdą, mogą być piękniejsze...

I może dlatego w tem wiosennem przeczuciu, drgającem pragnieniem najwyższego piękna, zwrócił się Przybyszewski w inną stronę świata, skąd widok na łąki arkadyjskie, w której łatwiej o kolorowe fata morgana, udające raj, gdzie łatwiej o wizye archanielskie, których spragniona jest dusza poety, zmęczona, gdyż »w znojnym trudzie szukał drogi do świętego Chramu«.

Może go jednak z własnego królestwa wy-

gnał przesyt, który kona z nadmiaru dreszczów, znieczulony na dreszcze, a ta wędrówka w inne ziemie jest może wyprawą — już nie po złote runo — lecz po to tylko, co nie jest nowe, lecz inne. Woń jednak, choćby najsubtelniejsza kwiatu, zerwanego na arkadyjskiej łące, nie upoi duszy, która po drodze swej znalazła już wszystko, i to także, co — do zawrotu upaja.

Dość, że mistrz słowa, wielki piewca miłości pragnącej, olbrzymiej, nieokiełznanej, zwrócił się na swej drodze i ma iść tam

»...gdzie piękność najwyższa wszechbytu króluje, gdzie łono błękitnych mórz niebu południa się oddaje, gdzie szczyty gór, w żarnem słońcu skąpane, obłoki pocałunkiem pieszczą...«

a za nim powlokła się jak kometa wspaniałość jego pieśni.

Pierwszym hymnem z tej wędrówki ma być »Odwieczna baśń«.

»Odwieczna baśń« jest poematem... słonecznym. Nie mogę znaleźć innego nazwania dla tego ognistego pęku promieni, które przez kolorowe witraże okien wdarły się do ponurej świątyni Przybyszewskiego, pełnej pogrzebowej ciszy, zasnutej dymami kadzideł na cześć bóstwa, którego boskość w pysznej nagości.

Jedna powódź światła, szalona kaskada padająca w załomy duszy, która przeżywała tragedye w mroku, w dzwoniącej ciszy, jakgdyby

się obawiała szpiegów anielskich, wysłanych, aby usuwać kamienie z kamienistej drogi.

Orgia blasku, chaos promieni, z którego, mocą twórczej ręki, ma się urodzić dusza słoneczna, nie mająca sobie równej. A w tym tumanie słonecznym, w którym się tęcze skłębiły, w którym słońce ciska w oczy pył złocisty, w którym się płomienie pożerają wzajemnie, jak gryzące się lwy płowe walczące o władztwo w pustyni słonecznej, w tym tumanie bajecznym odbywa się walka archanielska, walka dwu potęg, równie ogromnych, równie niezniszczalnych, równie płomiennych.

Słoneczny król, pijany słońcem władca swej duszy, którego królowanie nie ma początku i końca, apostoł wielkiej tęsknoty, rzekł duszy, która jest miłością najczystszą:

»W wiekuistości nowego Bytu zatęskniła moja dusza za tem, co Dziś zowią i zapragnęła wraz z tobą zapanować w tem Dziś. Nasze dusze królują w chwale ognia pierwotnego, z którego się wszystkie inne wyłoniły — ale tamte odbiegły w ciemnie, gdzie blask swój straciły, gdzie tarzają się w błocie, zapomniały o swej piękności — a my je z powrotem do ich ojczyzny sprowadzić mamy — w ogniu naszych oczyścić i stopić... To przeznaczenie naszego Dziś«.

Więc chrystusowa sprawa i odkupicielska.

Dusza wybrana, której imię jest Jeden, która ma w sobie początek i koniec, tęsknotę i jej wypełnienie, wolę i jej wykonanie, błądzenia i zawroty, która żyje wieczyście, (wieczyste bowiem jest Dobro) przystanęła na chwilę, mocą poety, mogącego stwarzać, przybrała ciało i rozpoczyna dzieło odkupienia, namowy do powrotu na słońce. A pomostem, który złączy dwa brzegi, mostem tęczowym, rzuconym nad przepaścią, którego jeden zrąb na słońcu, a na ziemi drugi, ma być — miłość, małżonka królewskiej duszy, urodzona z doskonałości.

A zanim ten apostoł słoneczny wrósł w ziemię jak drzewo i zanim korzeniami »objął serce ziemi« miał małżonkę, którą pojął z woli tłumu i dla tłumu i był królem złym, mając u boku swej duszy fałsz i obłudę. Odrodził się w nieskończonej miłości, kiedy zmarła a on z miłością najczystszą śluby zawarł. I dusze te: jego i małżonki nowej są duszą jedną, słoneczną, promienną na ziemi pełnej mroku. Wykopawszy »przepaść w ciągłości jedni«, królestwo chce założyć na ziemi, ukoronować miłość i królową ją uczynić, aby panowała ziemi.

Chce potężną mocą dłoni zerwać płat nieba i niebo ziemi odsłonić; chce oślepłe i światła nieznające oczy, światłem napoić.

Chce, naśladując rycerzy świętych, słońce rozpalić w tarczy i mocą słoneczną porazić

fałsz i obłudę i podłość i nizkość i wszystko, co jest ziemi, nieprawego płodu słońca.

Chce synów ziemi, płazy nieodrodne i ślepe, niewolne i marne, uczynić dziećmi słońca.

Przychodzi z uśmiechem chrystusowym, z chrystusowem słowem na ustach, ręce gotując do błogosławieństwa.

Błogosławieni nie znający słońca, albowiem słońce ujrzą.

A druga połowa jego boskiej duszy, czuje trwogę, pełzającą jej ku piersi i nie chce królestwa na ziemi, lecz powrotu na brzeg drugi przez most z tęczy i blasku.

Kto Chrystusem chce być, musi mieć wizyę krzyża, i kto Chrystusem chce być, nie może walczyć mieczem; niegodna Boga broń i nędzna, nie używa bowiem miecza, kto słońce w oczach nosi, a ręce ma miłościwe. Lecz mrok tak przyrósł do skorupy ziemi, jak przyrasta mech do skały, i mrok ten jest nieprzebity. Słońce nie zejdzie już na ziemię, bo blask jego oślepnie w mroku. Więc świetlista dusza królewska, wiodąca miłość przy sobie pod osłoną jednego płaszcza królewskiego, stanęła niemocna wobec wroga, urodzonego z prochu ziemi, który ją objął całą, usta do jej serca przywarł i ssie najserdeczniejszą krew.

»Jam jest fałszem, obłudą, nieprawością, podstępem, szalbierstwem, oszustwem«... mówi szary

tłum ziemski przez usta swego szatana, który słonecznego boga kusi, jak kusił Chrystusa:

»Chcesz im dać prawdę? Oni kłamstwem żyją! Miłość im niesiesz? Ich potęgą nienawiść! Światłem ich darzysz? Oni w świetle giną! Ich żywiołem ciemność! Zgaś, królu, twoje słońce, zgaś je — pogrąż się wraz z nimi w brudnych odmętach, a wtedy panowanie twe końca mieć nie będzie... — zawrzyj sojusz ze mną...«

Więc się rozpoczyna walka światła i ciemności, dobra i zła o panowanie nad duszami, które są bez tęsknoty, walka słońca i ziemi, nowiny dobrej z kłamstwem odwiecznem, walka, co się od wieków toczy, od początków żywota i słońca i ziemi, tak dawna, że się odwieczną baśnią stała.

A że tłum, dla którego słońce jest ogromem niepojętym, a źrenica promienia nie pomieści, nie zrozumie, że się walka toczy o władztwo dusz wieczyste, o odkupienie ziemi, wygnanej z krainy słonecznej, o byt rajski i archanielstwo — toczy król walkę z tłumem o znany tłumowi znak widomy, najwyższe i najświętsze dla tłumu godło, o koronę, która ma ukoronować świętą miłość, matkę rzeczy słonecznych. I w tej walce król wziął miecz w dłonie uświęcone, miecz, broń słabych i nędznych i tą bronią zwyciężył, zwycięstwem małem i ludzkiem. Snił ten apostoł przedziwny o »panowaniu współ-

ności dusz czystych, śnił o biesiadach w najwyższem upojeniu ducha«, a ze snów tych zostało mu panowanie mieczem, krwawa biesiada wojny i pożogi.

Przeto »na śmierć smutny« król, którego dusza Dobrem jest, a Miłości została poślubiona, zapytał sam siebie:

»...ażali warto walczyć o królestwo, któremu obca jest miłość i biesiada ducha, ażali warto zdobić czoło oznaką, dobrą i godziwą dla niewolników i katów?...«

I rzuciwszy tłumowi pod nogi królewski dyadem, odszedł tam, gdzie łono błękitnych mórz niebu południa się oddaje, gdzie go wołała małżonka jego, przeczysta miłość, gdzie niema dostępu Kanclerz z czaszką, zdjętą z chrystusowego obrazu Saszy Szneidra, rzecznik tłumu, który podłością się karmi i podłością oddecha, beznadziejnie ohydny.

Tron po tym królu do objęcia. Smutna ironia i bolesne błazeństwo ogłosiły bezkrólewie.

Przedziwny król, który walkę toczył, Prometeusz, palący sobie piersi ogniem, niesionym w zanadrzu, Chrystus, który chciał dokonać odkupienia, wiedząc, że straszny jest los odkupicieli, że odwieczną baśnią jest walka, w której zostanie ukrzyżowane dobro, aby zmartwychwstać mogło zwycięsko — król ten zmienił tron, przeniósłszy się na słoneczną oazę.

Zamajaczyła mi, gnąca się pod ciężarem hermelinów i bisiorów królewskich dusza poety, śpiewająca hymn na początku poematu, dusza, co się »rozparła w królewskiej chwale miłości i śpiewa«, odszedłszy od tłumu w zacisze słoneczne, że

»zaprawdę ten jest największym mocarzem, któremu obce jest panowanie« —

dusza poety, który głosił, że wiosnę nową rozpoczął i hymn nowy o świętej miłości, »która jest wszystkiem i w której jest wszystko«.

I jeśli własną duszę uświęcał poeta w walce, którą Król wiedzie w »Odwiecznej baśni« — to zaprawdę nie był tylko pysznym gestem poetyckim hymn, wygłoszony przed nią, w przedmowie do poematu, albowiem walka jest wielka, a płaszcz królewski nietylko udrapowany umiejętnie.

Jeśli tak jest, jeśli »Odwieczna baśń« jest ogromnem rozwinięciem jednej zwrotki hymnu o odrodzeniu przez świętą miłość duszy poety — nie jest jeszcze królewskość tej duszy i królewskość zwycięstwa nad tłumem, samouwielbieniem w symbolu. Ta królewskość była gotowa, gotowy był sztafaż i gotowe były dekoracye, baśń bowiem o walce dobrego i złego jest odwieczna, odwieczne są postacie symboliczne, więc ich poeta nie stwarzał, tak samo jak nie stworzył historyi scenicznej; albowiem sprawa małżeń-

stwa króla z poddaną i straszliwe stąd niesnaski, to sprawy powszednie w historyi świata, gotowe i do użycia.

Wyśmieje je ten sam błazen, który płakał już wielekroć i nad Learem i na matejkowskim obrazie i w bronowickiej chałupie.

Przybyszewski napisał poemat.

Napisał go tak, jak tego nikt inny nie zdoła. Oświecił go słońcem i utopił w blasku, w którym rosną jego symbole.

STANISŁAW BRZOZOWSKI

»Milczenie«, sztuka w 1 akcie.

Jest rzeczą niemożebną, aby przejść obok bohatera »Milczenia« i nie zatrzymać się na widok twarzy skostniałej w bezmiernem milczeniu; ale jest rzeczą trudną wyczytać z hieroglifów na czole wyrytych dzieje dokładne tragedyi, która była, która jest i która będzie.

»Milczenie« jest pamiętnikiem ludzi samotnych, pisanym słowami nie ze zwykłego słownika, który ma wad wiele i nadmiar ich; słowa takiego pamiętnika mają znaczenie nieraz inne zupełnie, niźli słowa ludzi, którzy je pieszczą w ustach, nie wypiastowawszy w duszy; mają w sobie moc, która powstała ze skupienia słów wielu, więc mowa ludzi samotnych potężna jest, lecz niezrozumiała dla tych, co nie byli nigdy samotni. Dlatego »Milczenie« wygląda ze sceny jak ciężki rozdział z filozoficznego traktatu, pełny terminów, nieznanych laikowi, powiedzeń, do których musi się przygotować, aby módz

odczytywać tragedye z czół ludzi zadumanych i milczących. Łatwiej jest mówić milczeniem, niż milczenie rozumieć. A tem trudniejsze jest ono do zrozumienia, że to nie pantomina, przedstawiająca zdradę małżeńską albo radość z szczęścia domowego, lecz opowieść tragiczna, nie mogąca użyć aktorskich grymasów maski, jednego wzdłuż, jednego wszerz twarzy, stosownie do okoliczności.

Niema tragedya, której nie opowie ten, co ją przeżył, nie odczuje ten, co jej nie przeżył, obca dla wszystkich, bo rozgrywająca się na wyżu niedosięgłym. I dlatego tragedye tego rodzaju nie wydają się nam tragiczne, gdyż się zbyt daleko dzieją od teatru, przechodzą bez wrażenia, bo są bezkrwawe, nie wywołują zgrozy, bo boimy się tylko tej śmierci, która głośno krzyczy, a nie wzbudza w nas litości śmierć w milczeniu, nie wołająca o ratunek.

Wielkością tych, którzy konają w milczeniu, jest ich milczenie, dowodem tej wielkości zaś to, że nikt się nie wzruszył ich śmiercią na ludzki sposób. I takie tragedye są najpotężniejsze, które nie wywołują wrzasku ani łez. To są tragedye duszy ludzkiej, nietylko połowy człowieka.

Taką tragedyą niezrozumiałą, nie dającą się tłómaczyć »własnemi słowami«, rozgrywającą się w milczeniu jest tragedya bohatera »Milcze-

nia«. I dlatego przeszli ludzie obok niej ze wzruszeniem ramion, zatrzymawszy się na jedną chwilę na jej widok, nie mogąc pojąć walki, o to, czego niema, walki nie z kimś i o coś, lecz z samym sobą o marzenie, we własnem powstałe odbiciu.

Wstrząśnie ona tą duszą tylko, która zna tragedyę nocy bezsennych w wędrówce i szukaniu, a tych jest mało wśród miliona. Więc dlatego tragedye takie opowiedziane, są pamiętnikiem mglistym tych, którzy je w sobie tworzyli.

Bezmierny ogrom ich wewnętrznej treści nie starczy nawet na marną fabułę sceniczną, bo się ulepiać nie da, bezkrwawa niezmierna walka nie starczy na żywot dla jednego gestu aktorskiego. Z takich tragedyi jest tragedya w »Milczeniu«.

Oto dusza ludzka szuka prawdy. Już nie ma zakrytego posągu w Saïs, który był zawsze gotowy i udawał prawdę, która trwoży. Mniejsza o to, w jakiem ciele jest ta dusza; szablon dekoracyjny chce, aby była w ciele uczonego profesora, którego autor nazwał Dowgirdem.

W niezmiernie żmudnem, szpiegowskiem poszukiwaniu wyszedł człowiek ten nad niziny, w których śpi snem wiecznym tysiąc prawd w sarkofagach uniwersyteckich. Wysoko, na szczycie wieży zapalił lampę, płonącą jak lampa

wieczna przed ołtarzem, na którym się odbywa największa tajemnica. Blask tej lampy wieścił tym, co na nizinach zostali, że wybrany z tysiąców apostoł ich szuka prawdy, której oni wszyscy szukać nie mogą, gdyż na szukanie jej trzeba poświęcić życie. Patrzącym z dołu wydaje się blask ten brzaskiem, mają nadzieję szczęśliwą, iż człowiek, który prawdy szuka znaleźć ją dla nich musi. Z podłoża tej nadziei rosło ich szczęście jak kwiat.

A tymczasem mędrzec w poszukiwaniu prawdy, w milczeniu swej izby, gdzie ze ściany Spinoza tylko patrzył, doszedł nad brzeg przepaści: »a jeżeli ze ziszczeniem światło zagaśnie? Jeśli nastanie mrok czarny, wieczny mrok, pełen trwożliwych poszeptów?...«

Dusza mędrca rozdwoiła się. Druga jej połowa rozpoczęła walkę z pierwszą, z tą, która szukała prawdy w krwawym trudzie myśli, w mozole i nieskończonem zadumaniu. Mędrzec spostrzegł, że światło, które objawieniem prawdy ma być — jest niem, ale dla tych, co zdala patrzą, on je dojrzał zblizka, i przekonał się, że to tylko złuda prawdy, że to co mu się prawdą zdało, i co spisał w ludzkiem słowie, »to przedwcześnie zeschłe liście. Niech je rozwieje wiatr. Niemasz w tem życia«.

Mędrzec zapalając światło na wieży, nie małe szczęście ludziom przyrzekał, lecz wielką pra-

wdę, więc nie zejdzie do nich ze swojem słowem, które oni za prawdę uważają, choć złuda szczęściem ich jest, a kłamstwo światła światłem.

Druga połowa jego duszy, urodzona z niej nad brzegiem przepaści, zowie się Kryszna, imieniem tajemniczem, z indyjskich ksiąg mądrości. Urodzona jest w chwili zwątpienia, kiedy mędrzec o prawdzie zwątpił i począł w sobie ogromną tragedyę w walce z tą drugą połową własnej duszy, która mu się szaloną wydaje, bo jemu przeczy, ona która jest z niego, urodzona z jego odbicia.

Ci, którzy na zawroty cierpią, »niech zejdą z wieży, trzymając się poręczy, i niechaj się wpatrują w światło na wieży i cieszą się, że płonie«, niech zejdą w niziny, albowiem »niziny rodzą wiarę i beztroskę«, a oni, którzy wiedzą, że złudą jest światło, co się na dole prawdą wydaje, oni którzy wiedzą, że niema nic, »będą siedzieć i milczeć i milczeć i patrzeć w swoje smutne oczy«, »a ci na dole niechaj światłem żyją...«

Druga połowa duszy mędrca doszła do przerażającej odpowiedzi na pytanie wątpiące: »prócz zmienionej własnej twarzy, prócz zmienionego szeptu własnej duszy, nie widział ani słyszał żaden człowiek nic«. — »Lecz coś innego przecież istnieje?« — pyta mędrzec duszy. — »Dlaczego?« — odpowiada mu przepaścistem pyta-

niem dusza. I znowu brzeg przepaści i niemoc i zwątpienie, i gorycz; dusza ludzka szukająca prawdy wiekuistej wybucha rozpaczliwym śmiechem sama nad sobą, nad męczeństwem nocy bezsennych, nad mozołem i krwawym trudem myśli.

Więc niszczy wszystko co stworzyła, co jest złudą prawdy; niszczy w milczeniu, na chwilę tylko przystanie i spojrzy jeszcze raz w popioły, w których tli »dusza i wiara wielu lat« z błyskiem nadziei, aż się zupełnie przemoże, wszystko poświęci, nie chcąc zrozumieć wyrzutu kobiety, która z nim szukała światła, że niema prawa niszczyć jej mozołu, bo »dowodem mocy jest to właśnie, że ona śmie sama sobie nadawać prawa«.

Nie będzie już krwawił myśli, tylko zapadnie w milczenie niezgłębione i będzie oczekiwał objawienia. Prawda przychodzi sama z milczenia i niemej tęsknoty. A gdy chwila dojrzeje, »gdy godzina ma wybić, jednem słowem, jednym ruchem można wywołać dziwne rzeczy«.

Dla tych, co na nizinach zostali i chcieli budować szczęście na prawdzie — zgasło w tejże chwili światło na wieży, złuda prawdy. Odtąd tam zapanuje milczenie, runie w ciemności urodzone ze złudy małe ich szczęście i czekać będą na objawienie prawdy. Mędrzec prawdę im przyrzekł nie szczęście, jak już powiedziano, rzucić

muszą więc szczęście na ołtarz prawdy. I czekają. I będą czekali w milczeniu. »Prawdziwe piękno nie znosi mowy, ale ludzie nie umieją być pięknymi do końca«.

Oto jest opowieść o tragedyi apostoła prawdy, samej tragedyi opowiedzieć nie można, bo jej niema i odbywa się tam, dokąd tylko twórca tej duszy zajrzeć może.

Na scenie nie walczy ze sobą dwóch ludzi, to walczy jedna dusza sama ze sobą, rozszczepiona w symbolu jak światło w pryzmacie. Chwila załamania się jest chwilą wybuchu tragedyi w najtajniejszej głębi. Początek tragedyi był przedtem, zanim widz przyszedł, zanim wyszła na scenę rozdwojona dusza mędrca, mieszkającego w samotnej wieży nad nizinami Przed oczyma widza jej rozwiązanie tylko się rozgrywa, więc początek chwili musi sobie widz stworzyć mocą taką, jaką w duszy ma. Jeśli początku dojrzeć nie umie, nietylko nie zrozumie przyczyn tragedyi, lecz go ona znudzi, gdyż każdy ma prawdę swoją i światło swoje na jakiejś swojej wieży i jest tych wież milion. Znudzi go tembardziej, że symbole Brzozowskiego chodzą w ciałach na obraz i podobieństwo ciał wielu, w obramowaniu szablonowej dekoracyi, które służyły za tło płytkim tragedyom płytkich dusz.

W oczach widza jest to pospolitością two-

rzenia; za mało mu jest w »Milczeniu« słów i gestów, chociaż mu powie mędrzec z »Milczenia«, że piękno nie znosi mowy, tylko ludzie nie umieją być pięknymi do końca.

Z tego punktu widzenia brak jest w sztuce Brzozowskiego tego, co się scenicznością nazywa i co sprawia, że sztuka niema scenicznych »kwalifikacyj« zupełnie, będąc poematem milczenia.

GABRYELA ZAPOLSKA

»Moralność pani Dulskiej«, tragifarsa kołtuńska w 3 aktach.

Ze wszech miar godną, ale — stryczka »familię« Dulskich, należy zaprezentować, jak Kasprowicz zaprezentował równie szanowną rodzinę Topolskich u Perzyńskiego: »Szubrawcy, jeszcze nie z kryminału«. I nigdy z nim w styczność nie wejdą; owszem! gdzieś, kiedyś jakiś Dulski dostanie może rzymski order za żywot cnotliwy, bo familia Dulskich ma niezrównaną metodę: można robić świństwa, byle o nich nikt nie wiedział; można kraść, byle nie złapano; można żyć w błocie, byle żaden reporter tego nie dojrzał.

Moralność familii Dulskich ma swój przybytek: czynszową kamienicę przy jednej z pryncypalnych ulic; z punktu widzenia trzeciego piętra tej kamienicy, wszystko jest uczciwe, co się dzieje na podwórku kamienicy, byle tego nikt nie wyniósł na bruk przed kamienicą.

Cenzorem moralności własnej i cudzej jest

pani Dulska. Nalana fizyognomia, pierze we włosach, a przed wielką uroczystością papiloty ze starej gazety, wykrzywione buciki, obłocona spodnica. Głos piskliwy, albo bardzo krzykliwy, jeśli idzie o cudze świństwo, albo bardzo cichy, jeśli idzie o własne. Oczy chytre i niespokojne. Władza w domu absolutna. Królestwo pani Dulskiej typowe: ponure mieszkanie z salonem. Zjedzone przez mole pluszowe meble. Na ścianach cztery »landschafty«, po dwa naprzeciwko; na podpartym deszczułką stole włóczkowe roboty, na komodzie fotografie w ramkach z muszelek. Lampa z abażurem z bibułki, chiński wachlarz na piecu, ekran *empire,* kupiony okazyjnie. Solidny dom, zamieszkany przez ludzką menażeryę w najlepszym gatunku.

Pan Dulski zahukane indywiduum, którego nic nie obchodzi, prócz trapiącej go uporczywie choroby ze zbytniego siedzenia. Czcigodny Eneasz familii spełnił swą rolę w życiu: spłodził troje Dulskich. Pozatem nic go nie obchodzi, zresztą nikt go o zdanie nie pyta. Zje go jakaś ciężka choroba, jak mole stary fotel, nie stanie się nic nadzwyczajnego; pani Dulska lekarza z pewnością nie sprowadzi, bo domowe środki są lepsze. Potem przerobi starą suknię na żałobną i z pewnością zaklnie brzydko, że małżonek nie przeniósł się do wieczności po pierwszym, aby można jeszcze było wziąć pensyę.

Pan Dulski jest to jakiś radca, albo coś takiego; młoda kiedyś dusza zeschła w nim na nic, mózg zamarł, stępiały zmysły. Takiego już nawet na szubrawstwo nie stać, chytrości tyle ma tylko, ile jej potrzeba na to, aby ukraść cygaro. Byłby smutny, gdyby nie był śmieszny, a jest śmieszny, bo jest zjawiskiem ulicznem, częstem, nieuleczalnem. Menażerya, której Dulski jest okazem znamienitym, wyginie z braku powietrza i z powodu nieodżywiania się. Jeszcze jedno pokolenie, jeszcze dwa, potem z wilgoci brudnej kamienicy wyrośnie jakiś nowy gatunek grzyba. Kołtuństwo jest chore na długowieczność.

Co wybuja z takiego pnia? Jakieś dzikie pędy, jakieś niekształtne dusze, ułomne, potworne, garbate, wstrętne. Urodzone w cuchnącej atmosferze nie znoszą światła i czystego powietrza. Toczone gangreną, będą podtrzymywały tę atmosferę szanownych swych ojców, spłodzone na ich obraz i podobieństwo. Urodzone w brudnej kamienicy, pomrą w tejsamej brudnej kamienicy, z której nie wybiegła żadna jasna myśl, żadne pragnienie, gdzie się żadna nie urodziła tęsknota, ani tym podobne ekstrawagancye utracyuszów i ludzi lekkomyślnych. To się nazywa kołtuństwo.

Familia Dulskich ma swój katechizm i niewzruszone zasady, uświęcone latami, udokumen-

towane korzyścią widoczną z rozumnego ich stosowania. W sposobie zaś tego stosowania taki jest szalony spryt, taki psi węch, takie niebywałe zdolności rachunkowe, że się podziw uczuwa; umiejętność fabrykowania tłómaczeń dla swoich postępków przechodzi wiarę. Jakieś nowe z mrocznych kątów wypełzły na scenę dusze, nieznane widzowi, bo znane zbyt dobrze, spotykane co dnia, potrącane łokciem bez zwracania na nie uwagi; jakieś śmieszne karły, których tragedya nawet jest farsą, takie ucieszne czynią ruchy i skoki, gdy się ich ogniem parzy, albo gdy się im końcem kija zburzy mrowisko, budowane mozolnie, spajane błotem, znoszonem zewsząd.

Karykatury ludzkie, takie znane i takie nieznane. Znane, bo je znamy ze śmiesznej strony, zabłocone i oberwane u dołu, ze strusiemi piórami u góry, z głupawym a chytrym uśmiechem na twarzy; znane z bruku i z przed kratek konfesyonału i z niedzielnej wycieczki tramwajem za miasto. Znamy tysiąc dowcipów na ich temat i fars tysiąc z ich kołtuńskiego żywota. Nie znamy głębi sceny i wnętrza obskurnego domu, gdzie się przepyszne grają tragedyjki; więc nie możemy sobie złożyć sami tego obrazu, na którym ci ludzie z wnętrza czynszowej kamienicy, ustawieni są w tragicznych pozach i nie możemy powstrzymać głośnego śmiechu

jeśli go nam kto ukaże. Patrzymy bez współczucia, zaciekawieni, radując się.

I jeszcze z jednego powodu, widz, który patrzy na taką stęchłą tragedyjkę, uczuwa zbożną radość; bawi go wściekłość tych ludzi, którym złośliwie wyjęto jedną ścianę domu i zwołano publiczność, aby nie straciła rzadkiego spektaklu. I to jest największa tragedya tych ludzi, zabawna tragedya, że ich schwytano na gorącym uczynku, ich, którzy tak skrzętnie zasłaniają okna, tak niezrówanie uchodzą ludzkim oczom, tak żyć umieją w świętej ze światem zgodzie.

Potworna zaiste złośliwość! Spoiła ona farsę tej całej menażeryi z jej marną tragedyą i urodziła tragifarsę familii Dulskich, »tragifarsę kołtuńską«.

Gdyby dzieje tych marnych prawie ludzi opisywać ze zmarszczonem czołem i miną pastora, byłby gotowy jeszcze jeden melodramat, jeszcze jedno uwiedzione popychadło, jeszcze jedna »nieszczęsna Halka«, Jontka zaś zastąpiłaby praczka z jakiejś zakazanej lwowskiej uliczki. I niktby słuchać nie chciał takich historyi, które można oglądać codziennie z ganku kamienicy u sąsiadów, w porannych godzinach wybierania pierza z rozczochranych włosów, kiedy rodziny rozmaitych Dulskich są jeszcze razem i żrą się na wyschłem łonie matki czcigodnego

rodu, naszczekując głośno i jadowicie. Więc była konieczną taka, aż niechrześcijańska złośliwość Zapolskiej, gryząca aż do krwi wśród szerokiego śmiechu, wywlekająca wszystkie brudy rodziny Dulskich gdzieś aż z pierwszego pokolenia, i zwoływanie publiczności na »skandal na froncie«, jak powiada pani Dulska. Była konieczna »tragifarsa«.

Spektakl jest wyborny, więcej niż wyborny. Pani Dulska rozpoczyna dzień pracowitego żywota głośno, piskliwie; wywleka z niezupełnie czystej pościeli latorośle rodu i nieużytek: męża, pana Dulskiego. Tak było wczoraj, tak jest dziś, będzie jutro i za lat dziesięć, aż pani Dulska zaklnie poraz ostatni. Nic się w tym domu zmienić nie może. Nikt nie zdejmie chińskiego wachlarza z pieca, nikt nie będzie inny. Tu jest wszystko »zasiedziałe«, tu razem z kurzem osiadło kołtuństwo na ścianach, na jedzonych przez mole meblach, na brudnych szybach.

Na taką scenę wypełza w człapiących pantoflach pani Dulska, matka rodu, która dziedziczy po przodkach kamienicę i złodziejski spryt i razem z pierzem z siwiejących, »rzewnych« warkoczyków jakby wyjmowała przykazania rodu Dulskich:

»Na to mamy cztery ściany i sufit, aby brudy swoje prać w domu i aby nikt o nich nie wiedział. Rozwłóczyć je po świecie, to ani moralne

ani uczciwe. Ja zawsze tak żyłam, aby nikt nie mógł powiedzieć, że byłam powodem skandalu«.

Potem kilka kapitalnych zdjęć. Pani Dulskiej robią zarzut, że wynajmuje kokocie mieszkanie. »Ale ja tych pieniędzy nie używam — powiada pani Dulska — płacę niemi podatki!«

Lokatorka się truła. Pani Dulska tłómaczy jej wedle zasad odwiecznych:

— Zażyła pani zapałek! Taka ordynarna trucizna. Ludzie się śmieli... Gdyby pani przynajmniej była umarła... no! Ale tak...

Pod sąd wedle takiego złodziejskiego kodeksu przychodzi tragedya rodu.

Młody pan Dulski chce być tem niemoralnem jabłkiem, które udaje, że pada daleko od jabłoni. Kołtuństwo przeżarło go na wskróś, wsiąknęło we wszystkie pory jego ciała, jest niem dziedzicznie obciążony; odbywa się w nim ferment, bo brud, zanim go całego strawi, musi strawić młodą duszę, pełną żywych soków. Każdy chwast jest bujny, młody Dulski ma tysiąc zdolności. Widzi doskonale otoczenie, czuje wstrętną woń i zgniliznę i — robi tragedyjkę. Zgorzkniały, pełen żółci, jadowity, niezdrowy, zniszczony pluje na kołtuństwo, które ocieka ze ścian rodzicielskiego domu, jak wilgoć, nienawidzi wszystkich i wszystkiego, a z oczu przez trzy akty wyziera mu kołtuństwo, które jak szarość

u Wyspiańskiego »włazi w uszy, włazi w oczy«, sypie się piaskiem w usta, dławi za gardło, no i zadusi; pani Dulska może ledz spokojnie w grobie, »zdala od samobójców«; Dulski junior uderzy się w czoło, przestanie się »bawić w głupstwa«, a na dowód powrotu do rozsądku i tradycyi rodu podwyższy czynsze w kamienicy drugiego dnia po śmierci pani Dulskiej, na uczczenie jej pamięci, na której nie ciąży żaden »szkandał na froncie«.

Młody Dulski zabawił się w Janusza i uwiódł służącą. Nic innego nie robił stary za wczesnych dni swego żywota. Matka rodu doskonale o tem wie, ale to przecież nie jest żadna tragedya, owszem korzyść z tego jest taka, że syn... z domem się zwiąże, po nocach włóczyć się nie będzie i sił nie będzie marnował.

Nie w tem więc tragedya, tylko w tem, że grozi »szkandał« i »publika«; na to nie może pozwolić znana i uznana moralność pani Dulskiej.

W tem miejscu urządza syn historyę z niesfornem jabłkiem, które przysłowiu chce czynić na złość i w tem miejscu moralność Dulskiej odprawia sądy. Dziewczyna chce pieniędzy, więc się odbywa licytacya cnoty. Tysiąc koron za cnotę prostej dziewki ze wsi? To się pani Dulskiej nie może pomieścić w głowie, zaczynają wirować w niej szybkim ruchem

święte zasady i oto z czcigodnych ust dobywa krzyku, którym Dulscy rozwiązują wszelkie filozoficzne problemy kołtuńskiego żywota: »Jezus Marya, szlak mnie trafi!«.

Młody Dulski załatwił się ze swoją tragedyą »wolnej myśli« i »wolnej duszy«, tak, aby mógł przez resztę żywota spoglądać z podniesionem czołem na landszafty, popstrzone przez muchy, na chiński wachlarz na piecu, na abażur z bibułki i wszystko, co jest wiecznego w wilgotnej kamienicy Dulskich. Już z tego bagna nie wylezie, ani on, ani jego syn, ani syn jego syna.

Kiedyś, w trzeciem pokoleniu, jakiś Dulski się ucywilizuje i nie będzie robił świństw ordynarnych, tylko eleganckie, wedle recepty Topolskich Perzyńskiego. Na razie będzie tysiąc »tragedyi« na tylnych schodach kamienicy, którędy chodzą ładne służące i tysiąc tragi-fars, jeśli kto to wszystko wywlecze »na front«.

Nikt ich nie weźmie do serca, nikt się nie wzruszy, nikt ani okiem nie mrugnie, choćby pani Dulska miała naprawdę niefałszowane łzy w oczach, choćby ją kopnął własny syn. Dlaczego? Dlaczego widz ani na chwilę nie uczuje najmniejszej litości dla tych ludzi? Czuło się ogromną litość dla siwego mieszczanina Gor-

kiego, gdy jak bawół ryczał i wołał policyi na własne dzieci; lecz ten mieszczanin był za głupi i nie mógł rozumieć, że jego mieszczaństwo dzieci mu dławi. To nie była jego wina. A na widok tego kołtuństwa, które Zapolska wywlokła, uczuło się cały jego rafinowany fałsz, całą obłudę, wszystek wstręt, który tkwi w niem za zgodą właścicieli. I wie się doskonale, że żadne z tych kołtuńskich latorośli litości nie odczuje, bo po chwili bólu, który jest ze wściekłości, będzie takie same jak było i innem być nie chce.

Więc się tragedyę pomija, przechodzi się do porządku nawet nad temi figurami z kołtuńskiego domu, które mają w sobie zabłąkane niewiadomo skąd porywy taniej szlachetności, ale z blednicą i suchotami, aby bujaniu kołtuństwa nic nie stało na przeszkodzie, — i zostawia się pyszną farsę najlepszej sorty, niezmiernie ucieszną i złośliwą historyę, wędrówkę po galeryi niezrównanych typów i mistrzowskich postaci, którym brak było dotąd tak świetnie poinformowanego cicerone, jakim się okazała Zapolska.

Sztuka Zapolskiej jest bezsprzecznie najlepszym podręcznikiem psychologii pospolitego »kołtuństwa«, jaki się dotąd ukazał, najlepszym zarazem jej utworem scenicznym. Wszystko, co Zapolska zdobywała przez lata, jest

w tej sztuce; postacie takie są żywe, że po zejściu ze sceny mogłyby wejść do pierwszej lepszej czynszowej kamienicy, skąd wyszły; doskonały dyalog, bijące tętno, a prawdy na scenie — doprawdy, może aż wiele.

»Panna Maliczewska«, sztuka w trzech aktach.

Panna Maliczewska jest to niewiasta jedna z tych, która najpierw ma złociste marzenia i niema żadnej gaży, potem dostaje piętnaście koron miesięcznej gaży i ma marzenia na mniejszą skalę, wreszcie ma pieniądze, suchoty i już żadnych niema marzeń.

Któż nie zna panny Maliczewskiej? Gra zwykle Anioła nad trupem Małgorzaty w »Fauście«, albo jest »damą dworu« w »Rigolecie«; posiada parę brylantowych kolczyków za piętnaście centów, czytuje »Tajemnice Lwowa« i ma koniecznie bilet wizytowy z napisem: »artystka opery«. Posiada zaś przy tem wszystkiem fałszywy głos i ogromnie dobre serce. Jest do końca życia niesłychanie naiwna i cały świat uważa za teatr; śmieje się byle z czego i płacze z lada-jakiego powodu; w pewnej chwili życia ma kochanka, dlatego, że winna jest w jakimś sklepie trzy korony za halkę. Potem ma drugiego

kochanka, bo ten jej powiedział, że ją naprawdę kocha, a niczego stworzenie takie nieszczęśliwe tak nie pragnie, jak miłości.

Potem już jej wszystko jedno.

Panna Maliczewska śpiewa w operowym chórze i ma dwa wielkie marzenia: aby ją ktoś naprawdę kochał i aby jej dali »rolę«. Pragnęła tego przez całe życie i będzie pragnęła aż do śmierci.

Niech sobie marzy...

Czyż jest co bardziej śmiesznego nad takie biedne indywiduum, które przez całe życie się łudzi? To też nikt nie brał nigdy panny Maliczewskiej na seryo; owszem, litość ludzka jest haniebnie bezgraniczna i nikt biednej dziewczynie oczu nie otworzy. Po co kto ma brać pierwszy na siebie apostolską rolę?

Biedna jest panna Maliczewska; biedna, chociaż się wciąż śmieje jak dziecko, które nie wie, że lada chwila runie w przepaść; a tyle jest takich panien Maliczewskich, że się przestało na nie zwracać uwagę i zaczęły wszystkich nudzić ich melodramaty; tragedye ich stały się tragifarsami, gdyż są to dla życia figury małoznaczące. Jakżeż może wzruszyć kogo tragedya panny Maliczewskiej, która ma piętnaście koron gaży i nie śpiewała dotąd ani jednej partyi? Biedna jest panna Maliczewska...

Jak najpierwszy szewc warszawski odrestau-

rowała buciki pomalowaną atramentem tekturą i raduje się wszystkiem. Nie obchodzi jej nic na świecie, prócz teatru: więc nie może zrozumieć, dlaczego opasły adwokat, taki z rysunku Steinlena, rzuca się na nią jak zwierz.

Obroniła się rozpaczliwym krzykiem i... postąpiła jak dziecko; już w drugim akcie jest jego metresą. Wytłómaczyła sobie zapewne, że to tylko tymczasowo, bo już za wiele jest winna w sklepiku naprzeciwko, zresztą gruby mecenas zna się z dyrektorem teatru; czas będzie zresztą na to, aby zadość się stało marzeniom, czas zawsze jeszcze na »prawdziwą miłość«, taką, o której śpiewają w operze i o której piszą w powieści. Wszyscy myślą, że oni oszukują pannę Maliczewską, a to ona niesłychanie sprytnie oszukuje innych, bo schowała sobie na dnie dziecięcej duszy prawdziwe, wiośniane marzenia. O, panna Maliczewska ma spryt primadonny... Niech się cały teatr z niej śmieje, a ona będzie się śmiała na końcu.

Nadchodzi wreszcie ten koniec.

Teraz objawi biedne dziecko cały swój tryumf, teraz pokaże wszystkim, że całe jej życie dotychczasowe, to była tylko straszliwie sprytna komedya z konieczności, teraz pokaże, że potrafi zapłacić prawdziwą miłością za prawdziwą miłość. Już jej kochanek nie będzie, wychodząc

od niej, patrzył na schody trwożliwie, żeby kogo na nich nie spotkać. Oto jej tryumf...

— Więc ty potrafisz mnie kochać, ale nie... tak, tylko prawdziwie, prawdziwie!?

— Naturalnie! — rzecze nowy kochanek.

— I pójdziesz ze mną w biały dzień, pod rękę?

— Naturalnie! — rzecze kochanek.

Za chwilę wychodzi ten mąż szlachetny, aby poczynić zakupy do uczty powitalnej. Zwraca się tedy przezornie do panny Maliczewskiej i powiada:

— Ale wyjrzyj-no, moja droga, na schody, czy tam przypadkiem kogo nie ma?

Panna Maliczewska chciała po jego wyjściu serdecznie się rozpłakać, ale, Boże drogi, czy płacz wskrzesza niemądre marzenia?

»Oto jest historya Manon Lescaut...«

Co będzie z panną Maliczewską? Nic nowego. Wróci kochanek, przyniesie puszkę sardynek i butelkę taniego wina, potem znów przyjdzie egzekutor, potem trzeci kochanek z trzecią puszką sardynek, a panna Maliczewska będzie się śmiała jak zawsze, ale ponieważ, jako chórzystka, jest mocno niemuzykalna, więc będzie się śmiała trochę fałszywie, bo na jakąś smutną nutę i trochę nieprzyjemnie, co jej zapewne zaszkodzi w miłosnej karyerze, bo ludzie nie lubią, aby się ktoś za ich własne pieniądze śmiał nienaturalnie, jak przez łzy.

Na tę nutę śmiał się jednak cały teatr; nienaturalnie i nieszczerze. Panna Maliczewska bowiem jest rozpaczliwie śmieszna; zachciało się jej prawdziwej miłości, a to jest rola, o jakiej ona tylko marzy, ale jej nigdy nie dostanie, bo się takim biedactwom nie daje roli szekspirowskiej Julii; na to trzeba wyrafinowanej aktorki, a nie naiwnej, szczerej, dobrej dziewczyny, która się przytem wyraża mocno trywialnie i klnie, jak dragon.

Życie bowiem jest to indywiduum, które lubi paradoksy i role rozdziela niesprawiedliwie, jak jaki dyrektor teatru.

Panna Maliczewska zawsze była śmieszna, jako »dama dworu«, jako »Anioł«, czy jako »królewski paź« w przepoconych trykotach i z niemądrym uśmiechem na twarzy. Zapolska ujrzała ją gdzieś w kulisie i gwałtem wyciągnęła na scenę; opowiedziała o niej wszystko to, »o czem się nie mówi«, i ukazała z niej wszystko to, czego się nie widzi z amfiteatru. I nagle panna Maliczewska zawsze uśmiechnięta, zawsze roztrzepana i zawsze szczęśliwa, okazała się dziewczęciem niesłychanie biednem, istotą, schwytaną w sieć, popychadłem, wysługującem się wszystkim; okazało się, że »dama dworu królowej Nawarry« nie jadła przez dwa dni obiadu, że »Anioł« z ostatniego aktu »Fausta« ma przestronne dziury w bucikach, dlatego ni-

gdy nie klęka na scenie tyłem do publiczności, że »paź Lohengrina« ma wszystkie meble zajęte przez egzekutora, że Spinoza ze sztuki Gutzkowa jest dzieckiem naiwnem i niemądrem, które każdy wykorzystać potrafi i rzuci potem, obrawszy ze wszystkiego. Na pociechę zjawi się u niej jakaś mecenasowa, członek towarzystwa ochrony nieszczęsnych ludzkich zwierząt i rzeknie:

— Moje dziecko, ja panią przestrzegam przed tem życiem. My zresztą wedle statutu wkraczamy seryo w życie tych osób, które już wybitnie okazały znamiona upadku.

Tragedya jest tak codzienna, że się jej już słuchać nie chce; Zapolska jednak jest mistrzynią w wydobywaniu na światło dzienne tych wszystkich cichych tragedyi, o których się już nawet nie mówi. Nikt tak jak ona nie umie wydobyć z fałszywego uśmiechu prawdziwej jego treści: łzy, łzy, ukrytej nieraz głęboko, w zatrzęsieniu fałszywego szychu i aktorskiej brawury. W naturalistycznej metodzie Zapolskiej jest jedna wielka zaleta, odwaga, nie krępująca się literackim konwenansem; odwaga ta pomogła jej do wyciągnięcia na oczy ludzkie łajdactw dulszczyzny, i ta sama odwaga wywiodła na scenę istotę, jedną z najbardziej pokrzywdzonych. Nie krępując się niczem, nie zwracając bynajmniej uwagi na to, czy to kogo znu-

dzi, czy zajmie, ujęła się autorka »Skiza« za »panną Maliczewską«, za »metresą«, która nią została dlatego, bo jej nikt nie pouczył o prawdzie, że życie to nie teatr. Poruszona do głębi niesłychaną, niezasłużoną krzywdą dziewczęcą, podjęła się jej obrony serdecznie i szczerze; w zapale, zapomniała częstokroć o wymaganiach artystycznych, nie pamięta jednak o pięknej formie ktoś, kto nie udaje uczucia, lecz mu się dał unieść, jak fali.

Ukazała nieszczęsną »metresę« w całem jej biednem życiu, takiem, jakie ono jest w istocie, niewyretuszowanem i nie podmalowanem wedle surowych wymagań artystycznych. Dlatego też, może kto zbyt pod tym względem skrupulatny, może mieć pretensye do znakomitej autorki, jednakże społeczny ton sztuki, wielka szlachetność celów jej, serdeczne przejęcie się smutnym tematem, uświęci środki artystyczne. Zresztą autorkę »Skiza« i »Dulskiej« stać zawsze na formę skończoną, jeśli o to idzie.

Na komedyach Zapolskiej można zrobić ciekawe spostrzeżenie: wspaniała ta pisarka — za wiele widzi. Niemcy, na widok rozhukanych koni Chełmońskiego mówili: »Za wiele ruchu!«, o komedyach Zapolskiej rzecby można: za wiele obserwacyi. Niema drobiazgu, któregoby Zapolska nie dojrzała, niema najdrobniejszego rysu, któregoby nie wyśledziła; pani Dulska, najspry-

tniejsza ze sprytnych, nie potrafiła ukryć ani drobiazgu; z życia panny Maliczewskiej nie przeszła ani jedna chwila niepostrzeżona; przez myśl by się nikomu nie przewinęło, czy gruby kochanek panny Maliczewskiej będzie pamiętał o inhalatorze, kiedy w tragicznej chwili opuszcza kochankę, a przecież mąż ten zacny jest z tych, co o inhalatorze nie zapomną; praczka ze sztuki Zapolskiej musi upomnieć się o zapłatę za zbitą szybę, po okropnej scenie, wśród której ją zbito. Te, z niesłychaną wprawą zaobserwowane drobiazgi, zastępują u Zapolskiej uwagi, które inni autorzy czynią na marginesie sztuki dla aktorów; z pomocą tych drobiazgów, przez ukazywanie tych charakterystycznych, niesłychanie wesołych epizodów, rozwesela Zapolska swoje audytoryum, zanim mu każe ucichnąć na widok wielkiego, ludzkiego nieszczęścia.

Za pomocą tych drobiazgów wywodzi Zapolska skończony typ ludzki z kilku niepozornych słów. Jest to ulubiona forma autorki »Dulskiej«, forma trudna, którą ona tylko doprowadziła do wirtuozowstwa. Nie czynią tego autorzy, którzy uważają sztukę sceniczną za skondensowane życie, nie za jego ilustracyę, po największej zaś części unikają tego szerokiego sposobu ukazywania życia ze sceny, ze względu na olbrzymie trudności tego rodzaju pisania, które pokonać potrafi wielki talent obserwacyjny,

taki, jaki posiada Zapolska, w naturalistycznym rodzaju pisarskim, w powieści czy utworze scenicznym niedościgniona. Można być nieprzyjacielem tej, dziś mocno niepopularnej w sztuce metody, lecz to się Zapolskiej przyznać musi.

STEFAN KRZYWOSZEWSKI

»Aktorki«, komedya w 4 aktach.

Przezacny, a bardzo smutny pan Konstanty Nieciuszko poucza jakieś niemowlę dziennikarskie:

— Pan jest młody i niepotrzebnie pan chce odrazu na pazury... Po co? Przecież to wszystko jedno... Uważaj pan, abyś mógł zjeść obiad...

A obok siedzący krytyk teatralny, powiada z niesłychaną dumą do aktorki:

— Trzeba być zawsze subtelnym, proszę pani, trzeba być zawsze wykwintnym i trzeba mieć smak. Oskar Wilde godzinami myślał nad tem, jakiego koloru kwiat włożyć w butonierkę. Nawet w jedzeniu trzeba być niesłychanie wykwintnym...

— Oto jest pański salceson... — rzecze mu służący, posłany po ten najwykwintniejszy z przysmaków. Aż się zarumienił wytworny krytyk.

Po scenie włóczą się wypłowiałe dusze, stargane i bezsilne; zjedzone przez rdzę, która sto·

czyła jakieś porywy i jakieś zamiary; ludzie zrezygnowani, kiepską pozą ratujący kredyt moralny. Ten Nieciuszko to okaz najlepszy, ogromnie smutny, biedny i przez swoją biedę zrezygnowaną i gorzko uśmiechniętą, ogromnie sympatyczny. Kiedyś pisał wiersze, dziś pisze »ciepłe nekrologi«. Śmieje się ze wszystkiego, a z siebie najgłośniej, ten wesoły melancholik, który prześlęczał życie nad redakcyjnem biurkiem i przechodził całe życie jak koń w kieracie. Wieczorem za kulisy łazi, tak, jak kto inny do szynku, tak wciąż w kółko. Kocha się w aktorce, jeśli jest jeszcze zdolny do udawania, że się kocha; wszystko mu jest jedno, kim ona jest, że trochę zalatuje kawiarnianym bufetem, a trochę tinglem. Nieciuszko się »kocha«, bo cóż innego będzie robił wieczorami? Może być, że pozatem, w wolnych chwilach, pan Konstanty Nieciuszko zdobywa się na zazdrość i zazdrości Liskiemu: »Ma szczęście ten człowiek! On wierzy w to, co mówi«.

I jeszcze jednego może mu zazdrości: miłości prawdziwej. To jest tylko moje przypuszczenie niewinne, którebym rad odwołał, jeśliby miało dotknąć tego zacnego, cichego, biednego człowieka.

Liski, to jest działacz społeczny i kocha również aktorkę, panią Annę, która jest jak kwiat na teatralnem, zgniłem bagnisku. Pani Anna żyje

cała tą miłością, którą płonie i którą oddecha. Oddaje Liskiemu wszystko, co w niej jest najcenniejszego, naprawdę piękna w tem oddaniu i naprawdę kobieta, dobra i wyniosła. A wielki działacz aż drży na myśl, że tajemnica jego stosunku z »aktorką« może się przedostać na światło dzienne. Ten wielki działacz boi się opinii, która może z tego uczynić mu zarzut. Więc się ukrywa, tchórzliwie i nie po męsku, tem samem już ukrywaniem obrażając ukochaną kobietę. Kiedy go zaś ciężko zraniono w jej właśnie domu, każe się czemprędzej zanieść do domu swej siostry; nikt nie śmie wiedzieć, że krwawa przygoda spotkała go u »aktorki«. Więc aktorka, drżąca na myśl, co się dzieje z uwielbionym przez nią człowiekiem, odtrącana od jego drzwi — przychodzi wreszcie.

— Niech pani opuści mój dom — powiada siostra Liskiego.

— Nie zrobię tego. Kocham brata pani... Niech mi pani uwierzy, że go kocham tak, jak tylko człowiek kochać potrafi!...

— Ilu pani już przedtem to powtarzała? — syknęła straszliwa cnota siostry.

— A kto temu winien? Czy ja? Czy to pani zasługa jest, że pani nie ma plamy na swej przeszłości? Nie! bo panią strzeżono, a na mnie polowano, polowano z nagonką i na wabika...

— Nierządnica!

— Aaa! — jęknęło coś strasznie w duszy nieszczęsnej aktorki, która zdobyła się na odwagę i chciała być człowiekiem.

Wszedł wielki działacz i nie stanął w jej obronie. Stchórzył sromotnie. Więc biedna pani Anna wybiegła z tego straszliwego domu; poszła się leczyć z miłości. I wyleczyła się, bo kiedy Liski przyszedł do jej garderoby, aby zaproponować małżeństwo, pani Anna ze smutnym uśmiechem podziękowała mu za łaskawą grzeczność i odmówiła.

A w tym samym czasie wypłowiały pan Nieciuszko przychwycił młodego aktora, wymykającego się z garderoby donny, przynależnej, jako żywo, jemu, panu Konstantemu Nieciuszce, tytułem używalności; i oto w tym zblakłym człowieku wybuchła pasya najgorszego gatunku, taka, co już nie robi dyskusyi, tylko odrazu bije. Bowiem zacny ten człowiek nie bawił się w hipokryzye i mało dbał o to, czy kto wie, czy kto nie wie, że on się z aktorkami zadaje. Ale ponieważ jest straceniec, cała ta awantura nie wyprowadziła go z jego... nierównej równowagi, bo najspokojniej w świecie powiada do swojej donny:

— Będę czekał po przedstawieniu pod filarami...

— Tam, gdzie zawsze... — rzecze znów najspokojniej ona.

Bowiem pan Konstanty Nieciuszko niczego innego już w życiu swojem, po karawaniarsku wesołem, robić nie potrafi... Jest u melancholii pod pantoflem, a ile razy się gdzieś zaawanturuje, goniąc za pięknemi wspomnieniami, tyle razy wraca z trwogą do tej jędzy, pewien gwałtowniejszego, niż zazwyczaj napadu. Dlatego pan Nieciuszko stara się być spokojny, przeraźliwie spokojny, haniebnie spokojny.

Tę postać ośmielam się postawić na pierwszem miejscu w komedyi Krzywoszewskiego; to jest postać najsubtelniejsza i najwidoczniej przez autora umiłowana. Krzywoszewski, znający doskonale nieprzebraną galeryę tego rodzaju typów, wybrał pana Nieciuszkę z pomiędzy tysiąca, przyjrzał mu się z serdecznym smutkiem i z serdecznym smutkiem odtworzył duszę tego człowieka, skurczoną, zwiędłą i bladą, bo z niej bibuła dziennikarska wyssała wszystką krew, jak najjadowitsza pijawka; zmiętą i bezsilną, bo wszystkie siły poszły na marne podczas obracania tych młyńskich kamieni, które trą żniwo dnia i wysypują plewy; zblakłą, bo szarzyzna starła z niej wszystkie barwy, które w niej grały kiedyś za dni młodości, kiedy się jeszcze pan Nieciuszko nie zapachem kulis upijał, lecz poezyą. I doprawdy, że najpiękniejszą w komedyi Krzywoszewskiego jest malutka scena, kiedy żaczek szkolny, czyta wiersze,

własne wiersze pana Nieciuszki — jemu samemu. A zacny pan Nieciuszko słucha, słucha, oczy zaszły mu czemś, co na łzy wygląda i sennie i smutno mówi ciąg dalszy.

— Zna pan autora? — pyta żaczek.

— Umarł! — rzekł z mocą pan Nieciuszko i szybko twarz odwrócił.

Niech Bóg czuwa nad tobą, poczciwy panie Nieciuszko, bo życie plugawo z tobą się obeszło...

A tak samo obeszło się z »aktorką«, panią Anną, bohaterką komedyi. Postać ta, to żywy protest przeciwko niemożliwemu, wkorzenionemu od dawna przekonaniu opinii, że teatr jest Babylonem, że »aktorka« jest synonimem czegoś, »o czem się nie mówi«. Autor jest bezstronny. W komedyi swojej pokazał wielkie nawet skrzywienia ideału, indywidua kobiece wypaczone w atmosferze zdenerwowania, pozoru, blichtru, gorączki, kłamstwa, fikcyi, histeryi i nędzy, lecz wybornem narysowaniem tchnącej prawdą postaci innego znów typu »aktorki« zaprotestował szczerze i z siłą przeciwko generalizowaniu ze strony kołtuńskiej, świętoszkowatej, podłej, cnotliwej opinii. Wskazał wyraźnie źródło legendy: »Na mnie polowano!« — powiada »aktorka«, smagana przez cnotliwą niewiastę.

I oto ta »aktorka«, zbezczeszczona potworną

obelgą, zyskuje całą sympatyę widza; widz wierzy jej prawdziwej miłości, odczuwa szczerość jej porywu, aprobuje jej postępowanie. Tego tylko chciał autor w pierwszym rzędzie i to z pewnością osiągnął, zdoławszy silnie, z całą głębią przekonania, szczerze i śmiało wykazać fałszywość pruderyi, choćby nieświadomie działającej, choćby tylko powtarzającej oklepane a obelżywe bzdurstwa za panią matką tradycyą, nie z własnej inicyatywy.

Szczerość przekonań autora i wyraźne ukazanie jego stanowiska w stosunku do sprawy, która jest osią komedyi, jest największą tej komedyi zaletą. Wywalczył u widza szacunek dla swej bohaterki, »aktorki« przez ukazanie drobiazgowe jej postępowania, przez szczegółowe rozwinięcie duchowego jej procesu w walce o przyznanie jej praw ludzkich. Najwymowniejszą chwilą tego działania jest silna, doskonale zrobiona scena starcia skostniałej cnoty, która nie przeżyła wielu trudów, aby cnotą pozostać, a »aktorstwem« bohaterki komedyi, które walczyło długo i krwawo, aby mogło zachować w sobie duszę, prawdziwą, nieudaną, silną i piękną, zdolną nietylko do poświęceń, lecz i do wspaniałej dumy, w chwili, kiedy jej łaskę chcą uczynić.

Walka »aktorki« o przyznanie jej praw, zaprzeczonych nierozumnie, odbywa się na tle

barwnem i żywem; Krzywoszewski zbyt dobrym jest znawcą tych dwóch środowisk: redakcyi i teatru, aby mógł chybić, malując tło, z tych dwóch zszyte światów. Nie przesadzał i nie karykaturował, przeciwnie, zacierał na tych planetach plany ciemne ile możności, śmiał się z małych tragedyi, wesoło opowiadał o małych w tych światkach dramatach.

Chyba, że się natknął na taką figurę, jak Nieciuszko... Wtedy jego wesołość ma melancholii grymas... Z poza słów dyalogu przeziera, jak przez szpary, litość, dobra i serdeczna litość.

Z tym samym cichym szacunkiem odnosi się do bohaterki swej komedyi; być może, że nadużywa ona patosu w tem, co mówi, szczególnie w chwili, kiedy błaga o pozostawienie w jej domu śmiertelnie rannego kochanka, lecz obronić się przed tym zarzutem autor może tem, że ta wspaniała »aktorka« jest, mimo wszystko, aktorką i że choć ból jej jest ogromny i prawdziwy, forma jego objawienia musi być teatralna — z nałogu.

ADOLF N. NOWACZYŃSKI

»Starościc ukarany« (Kajetan Węgierski), tragikomedya z czasów Stanisława Augusta, w 4 aktach.

Nowaczyński uczynił sympatycznym bohaterem swej tragikomedyi — poetę! Ten anormalny u Nowaczyńskiego wypadek jest stąd, że ów poeta, na którego zlał Nowaczyński całą swoją miłość, leży w grobie od bardzo wielu lat. Miłość Nowaczyńskiego ku żyjącym poetom czuć nietyle zapachem chrześcijaństwa, ile zapachem arszeniku lub siarki; więc śmierci jedynie zawdzięcza kancelista departamentu sprawiedliwości i rymopis, Tomasz Kajetan Węgierski, że promień łaski nań padł i że został powołany jako persona główna na teatrum, kędy sam Książę wojewoda wileński w gronie dam, których troska o fryzurę większą była niż o cnotę, — nie wiedząc dobrze, co z sobą na tem teatrum czynić, przypatruje się wśród facecyi uciesznych, jako Imć Węgierski z Imć Nowaczyńskim fajerwerki tęczowe a parzące pusz-

czają nad warszawskie dachy. A czynią to tak długo, aż się to nawet Starościcowi przydługiem wyda i zachce mu się na odmianę nieco ze smętnej tragedyi, i wszystkich, facecye strojących, językiem przepędzi, znów z Księciem Wojewodą na czele.

A do tej tragedyi, która nikomu na ciele ani duszy krzywdy nie czyni, tylko Starościcowi gotuje wieży *in fundo* rok i sześć niedziel w ostatnim resorcie — w ten sposób przyszło:

Kancelista w departamencie sprawiedliwości, świetnym rymem piszący, nie ma nadziei, że zostanie kiedy tego departamentu prezydentem. Naraził sobie wszystkich. Za »pięciu Elżbietkami« ujęło się dziesięciu możnych, bo »kawaler de Maison-Nevue, generał Mokronowski, hetman Sosnowski, i Rzewuski, grand-maître, wreszcie sam król Staś, a wreszcie z konieczności i ich małżonkowie...« Oto piękny Starościc wszedł w warszawskie mrowisko i uczynił zamieszanie, zbudził ku sobie nienawiść niezmierną. Dofour, drukarz i muzyk Stefani przynoszą mu w dzień imienin trochę świeżych kwiatów, a madame Sylwia Szolc nieco zwiędłe lilie cnoty. Gorzki jest szlachetny rymopis; samotny się czuje w mrowisku, w którem króluje Stanisław August i pisuje listy do litewskich szlachciców, w każdym rewers dłużny przesyłając. Złość porywa Starościca, kiedy o Minasowiczu

słucha, »rytmozdzierczy kaprawym«, i »starym Epifanie«; gniew go chwyta na słowo o mózgach szlacheckich.

Dla społeczności ma tworzyć? — »Nie dla niej, ale przeciw niej! Przeciw niej całą mocną tężyzną młodości! Przeciw tej dyktaturze głupoty niekształconej niczem, przeciw temu gustowi do ukwaszonych ogórków, do herbów, do pijackich orgii, do święconej a brudnej wody...«

Dookoła Starościca rozpełza się Warszawa, wymalowana jak stara kokota, wstrętna, żyjąca zgniłem życiem, suchotnicza, skazana na powolną śmierć, świecące próchno, na którem zasiadł król Staś i wiedzie z cudną faworytą dyskurs o Crebillonie młodszym; jakiś Włoch ją maluje, jakiś poeta w mozole panegiryk pisze. Kiedy się dyskurs o sztuce miłości wyczerpał i król zmarszczył czoło, wołają czemprędzej Marka Reverdilla, królewskiego bibliotekarza; każą mu wieść do ołtarza Klerwolkę, a potem wołają znów kogoś i żenią go z inną; królowi ubywa miłosnego inwentarza, komuś przybywa żona i szambelańskie klucze. Właśnie madame Zuzanna Dahlke ma je do ofiarowania komuś, kto za łaskę sobie poczyta zjadanie resztek z królewskiego stołu. W imieniu króla przyszli je ofiarować Węgierskiemu — Floryan Drewniewski, sekretarz Rady Nieustającej, »szpetna kreatura ludzka z kobusowatym nosem«, i Wilczew-

ski, »osławione w tych latach factotum Stanisława Poniatowskiego, człeczyna mizerna, a od natury głuchoniemotą naznaczona«. Krewni jego uczynili napad zbójecki na ziemie ojca Starościca, a on przyszedł jemu ofiarować panią Dahlke »piękne zjawisko, z którego mało raportu, bo nadto okrzyczane«. Węgierskiemu bladość wyszła na twarz, kiedy o zbójeckim napadzie słuch go doszedł, a teraz kiedy mu Wilczewski z miną chytrą panią Dahlke pokazał, klucze szambelańskie i zaproszenie na obiady czwartkowe, uderzyła w niego wszystka nienawiść, jaka w nim była, do tej całej pudrowanej czeredy, wiszącej u królewskich gronostajów, między któremi Friese był i Boskanys, Bacciarelli i pani Grabowska i Szydłowska i Wilczewscy, i zapamiętawszy się, chwycił za gardło »niemy symbol dworskiej kabały«, Wilczewskiego.

Węgierski chce pisać memoryał do króla i Nieustającej Rady. Jak Wolter w obronie Calasa chce miażdżyć straszną swoją bronią, piórem. Nadszedł potężny bankier Poniatowskich, Piotr Tepper de Fergusson. Radzi protekcyi szukać w opresyi, w którą Starościc wpadł i jego rodzice. Starościc przeto w gościnę się udał do Gołkowa, do pałacu Tepperów.

Dziwne zebranie. Wielki salon: na środku stoi lubieżna grupa Monoldiego, »Leda z łabę-

dziem«, a pod Ledą... książę Wojewoda Panie kochanku z factotum swojem, ucieszny wielce Żmudzinem z jakichś Burbiszek czy Mysichkiszek; a dalej madame Dahlke »świetnej rasy brunetka, z piątrową koafiurą«, Niemcewicz podczaszyc, Szydłowski, Stefani; Scholzowa, rozmiłowana w Starościcu do utraty pamięci i cnoty, miecznikowa Borzęcka, Łubieńska. Radziwiłł opowiada facecye, jako mu żony uciekały, panie nieco o romansach Voisenona. Zapowiadają, że poeta przybędzie. Jakby przykra woń się rozlała wśród woniejącego perfumami towarzystwa. Och! »Jakiś sobie kancelarzysta, czy kopista, który dla herostratowej renomy malicyjnym sztychem wszystkich nas oczernia...«, człowiek, co »z satyrą i na damy się ciska«, »co galantomii się zaparł, że i mężatki i panienki kąsa...«

Wszedł piękny, wspaniały Starościc. Latają w powietrzu cudne komplimenty, zginają się kolana w ukłonach, jak w tańcu na wersalskich salach. Od czasu do czasu głosem niedźwiedzim ryknie Imć Rymko Mikuć albo się zaśmieje grzmotem książę Wojewoda, za brzuch się chwyciwszy. A Starościc komplimenty prawi, jakby kwiaty rzucał pod stopy Zuzannom, Idaliom i Sylwiom. Im się wszystkim oczy stają mętne i mgłą zachodzą, a on w środku między nimi,

jak w prześlicznym wieńcu, bujny, żywy, rozkoszny i piękny.

Kamerdyner hotentocką francuzczyzną obwieścił:

— *Madame la comtesse est servie!* — i wszyscy poszli; został Starościc i dworski narybek, wściekły za »estymowanie paskwillanta«. Krótka chwila, potem Starościc rzucił w twarz rękawiczkę szambelanowi Piotrowskiemu:

— *A vos ordres monsieur... Merci!*

Duel w przygotowaniu na koronę dzieła.

Starościc pojechał się bić. Kobiety wszystkie rozkochane, czekają w niepokoju; zaczynają się podjazdy i przekonywania:

— Czy zastanowiłaś się, co znaczy kochać poetę? charakter tak zmienny! *impessionable!* kapryśny...

Odpowiedź tragiczna:

— Ogień namiętności nie znosi chłodu zastanowień...

Przedmiot namiętności wraca zdrów, cały i zaczyna mówić ogromnie wiele, »z młodzieńczym ferworem«, z zajadłością Nowaczyńskiego, z pozą rewolucyonisty z kabaretu.

— ...Aż zgroza pomyśleć, jak wiele złego, jak wszystko złe pochodzi z hołdowania zużytym formom życia! Reform nam trzeba... reform we wszystkiem i u wszystkich! Zwalenia tego, co jest od fundamentów i fabryki czegoś no-

wego! młodszej Polski nam potrzeba, młodszej! młodej!

A następnie długa oracya o chęciach i rzeczywistości, o duszy czynnej, o otrząśnięciu warszawskiego kurzu z nóg i o sybaryckiej ucieczce do Francyi. Więc mu nie w porę namiętne błyski w oczach pani miecznikowej Borzęckiej, które Sylwia Szolc gasi aforyzmem, że »mężczyźni są kreaturami nikczemnemi«; i wieścią, że za nazwanie rządu przez Węgierskiego »kupą Huronów«, grozi mu nieszczęście.

Nieszczęście przychodzi, a kiedy wszyscy o niem mówią, Starościc — śpi. Nie chce protekcyi niczyjej. Plunął na maryaż z szambelańskiemi kluczami; madame Dahlke nie znajdzie drugiego króla, ale książąt jest więcej niż królów. Madame Idalia Borzęcka skwitowała z miłości poety, który miewa miłości i kaprysy. Za Radziwiłłem Starościc drzwiami trzasnął, z Tepperem mówić nie chciał, kiedy go Tepper chciał ocalić. Żandarmi otoczyli dom a Węgierski Węgierskim został i raduje się, że postawiony przed trybunałem powie, co myśli o »sprawiedliwości administrowania«.

»A na upór satiriczny niema mediciny«.

Poszedł tedy Tomasz Kajetan Węgierski do wieży *in fundo* na rok i niedziel sześć w ostatnim resorcie, aby był — starość ukarany. Po-

szedł z miną wielce wesołą, aby była — tragikomedya.

Z pysznej galeryi osób, które na czwartkowych obiadach królewskich zjadały prócz potraw, także i siebie, wyostrzywszy zęby na Bielawskim — nie mógł Nowaczyński wybrać lepiej, jak bohaterem swego utworu czyniąc Kajetana Węgierskiego. Musiało go znęcić to jadowite wolterzątko, cyniczny i wyuzdany poeta, złośliwy i niemiłosierny, nie oglądający się na środki, byle dojść choćby do jednej czwartej drogi Voltaire'a. Bujny umysł, prześliczna figura, której wszystko będzie do twarzy, — nawet rewolucyjne okrzyki w stronę zgniłego społeczeństwa, nawet poza katońska, która u Węgierskiego ze »Starościca« wygląda jak odprasowana koronka żabotu, zmięta w zbyt kordyalnym uścisku dzieweczki, podającej »Pod blachą« fałszywego węgrzyna. Postać ta musiała Nowaczyńskiego pociągnąć całą swą naturą, całym swym żywotem, nad którym Lucyan Siemieński z żalem zapłakał.

Tak się ta postać mieni w muzeum zabytków stanisławowskich czasów, jak fałszywy drogi kamień i rwie poetyckie oczy, którym wszystko jedno, czy kamień fałszywy czy prawdziwy. A zresztą, by długo nie szukać powodów miłości Nowaczyńskiego ku Węgierskiemu, powiedzmy sobie — *similis simili gaudet.* Rzeczy

proste. Jeśli już Nowaczyński wszedł w stanisławowskie czasy, po Kozłowskim poznawszy, że się świetnie w nich żyje dzisiejszemu poecie, bo odłogiem leżą, — któż jeśli nie cyniczny, złośliwy, świetnym dowcipem błyszczący Węgierski, nadawał się do tego, by mógł mówić ze sceny sposobem Nowaczyńskiego, doskonałym językiem a jadowitym dowcipem; któż mógł lepiej wyglądać na tle malowań Byczkowskiego i mebli w stylu Chippendala, w pozie Katona w pysznym fraku, ujadając na społeczeństwo, chodzące jeszcze w kontuszach, jak nie Tomasz Kajetan Węgierski; komuż mógł trafniej powierzyć Nowaczyński mandat urągania w jego imieniu »dostojnej ciżbie«, jakby mu mało »ciżby«, wśród której żyje i trzeba mu było jeszcze ciżby stanisławowskiej? Chyba nie — księciu biskupowi warmińskiemu...

I dlatego, gdyby się Nowaczyński w Wedekinda zabawił, a miał posturę nie chudego poety, lecz pięknego aktora, nie zdziwiłby się nikt, gdyby wyszedł na scenę i zaczął:

»...Prawdziwie nie znoszą nawet porównania liazony cielesne, tylko na rozżarzeniu umysłów fundowane z miłością, w której umysł i dusza i gust wszelki są zaangażowane...«

By do katońskiej pozy przygotować Kajetana Węgierskiego, musiał Nowaczyński przepomnieć coś niecoś ze sprawek stanisławow-

skiego poety, aby mu kto z widzów nie wymawiał, że dziwnie to jakoś było z tą katońską oracyą o społeczności, kiedy Węgierski przecież szambelanem został i na utrapienie głupich i nadętych został dopuszczony na pokoje królewskie. Oto Nowaczyńskiemu zajaśniał Węgierski całym blaskiem, bo go przecież nie mierzył miarą surową historyków ani prokuratorem nie zamyślał być dla tego cynicznego poety, ani go za... niewinną »Katarynejdę« odsądzać od czci i wiary. Dla Nowaczyńskiego Węgierski musiał być takim, jakim jest w »Starościcu«, bo jakikolwiek by był, przecieżby go Nowaczyński ułaskawił i do godności poetycką licencyą podniósł choćby za same tylko — »Cztery Elżbietki«. Punkt widzenia, kąt widzenia.

Albowiem inaczej nieco osądzono stanisławowskiego poetę, niż go z miłością namalował Nowaczyński. Nie chce surowy Siemieński w żaden sposób przyjąć za dobrą monetę katońskiego wyrazu w bałamutnych oczach Starościca. »Zawód jego od razu zwichniony«, mówi o poecie Kajetanie. »...Serce co jeszcze nic nie doświadczyło, co nie miało czasu zetrzeć się ze światem, ani się nim nasycić, ...od razu przeczy, bluźni, wyszydza lub filozofuje, lub znowu niby chcąc wszczepić swoją naukę, wpada w suchy morał, w deklamacyę i ogólniki...«

Z tą marką byłby Starościc Węgierski nie

tylko że niemiły jako bohater komedyi, lecz jako komedyant, Katona udający, nie zająłby nikogo. Musiał go przeto Nowaczyński podpierać na wszelkie sposoby, aby poeta nie padł w opinii widza, i aby go osobą swoją zajął, ten nieekonomicznie szafujący talentem, omal że nie genialny Starościc.

I w istocie miłość autora »Starościca« ku Węgierskiemu udziela się w zmniejszonej krytycznej dozie widzowi, którego usposabia dobrze atmosfera przez scenę wiejąca, dobra, miła atmosfera, z której wenę do krotochwilnych anegdot czerpał książę wojewoda Panie Kochanku. Tak się dzieje, że każda z osób tragikomedyi przydana jest jakby na służbę Węgierskiemu; zdawałoby się, że ci ludzie ufraczeni, z koafiurami jak rusztowania, sami siebie oczerniają, aby tylko Węgierski przez kontrast zajaśniał i by można pudrem stanisławowskich zauszników pozacierać na twarzy Starościca prawdziwe jej rysy, kiedy Starościc gromy zechce rzucać na wszystkich, którzy byli i są i na wszystko, co było i jest. Wszystko się w tragikomedyi czyni, aby Starościc w oczach pięknia!; świetne słowo Nowaczyńskiego wywabia ze skutkiem plamy z fraka Starościca, których dojrzał Siemieński czy kto inny i o których całe pisali studya.

Węgierski wygląda w tragikomedyi Nowa-

czyńskiego na takiego człowieka, który wszystkie promienie z otoczenia w siebie wchłonął, a potem łaskawie udaje słońce i — promieniuje, światłem z twarzy i z oczu i ze słów darząc tych, od których światło wziął. Lecz na dobro umiłowanego przez siebie poety, na udokumentowanie często lekkomyślnych jego słów, na nadanie wagi jego wystąpieniom, robionym z wolteryańską miną i z reformatorską pozą — musiał Nowaczyński nielitościwie, zjadliwie i gwałtownie potępić otoczenie, wśród którego Węgierski ma być świecznikiem. Więc też zgromadził dookoła niego tylko zło, zło, którego negować nie można, które było, lecz nie samo jedno, bo wisiało tylko jak uschła gałąź na zdrowym pniu. W takiem otoczeniu zakutych szlacheckich łbów, królików, metres królewskich i niekrólewskich, głupców sfrancuziałych, szambelanów przez żony, w atmosferze ohydy i błota, duszącej zdrowe płuca, musi poeta Węgierski robić wrażenie, jakby naprawdę oddychać nie mógł i za gardło się chwytał i za piersi. Na widok jego otoczenia, które spłynęło z królewskiego zamku jak brud, wykrzykniki Węgierskiego zdają się mieć siłę i szczerość w sobie, nawet wtedy, kiedy mu, upozowanemu wspaniale, z poza ramienia wygląda chytrze i złośliwie uśmiechnięta twarz bajecznego suflera, Nowaczyńskiego, który się raduje w zbożnej

duszy, że mógł nawymyślać »ciżbie dostojnej«, mniejsza o to, czy chodzi w perukach białych, czy ma we włosach pierze.

Takim sposobem staje się Kajetan Węgierski z pożyczonym od Nowaczyńskiego poglądem na sprawy tego świata, osią tragikomedyi i osobą jedyną, wobec której giną po kątach nawet tak korpulentne figury, jak książę Radziwiłł, zawezwany przez Nowaczyńskiego na salony, w których Węgierski króluje, aby atmosferę — miłą czynił. Tak zaś bardzo Nowaczyński uwagę zwraca wciąż na umiłowanego swego Starościca, pozując go i strojąc, ucząc go przepysznych komplimentów, albo słów zjadliwych, że od czasu do czasu przestaje się w zupełności troszczyć o resztę swego dzieła, tak, że całe prześliczne grono, z Radziwiłłem na czele, samopas chodzi i leni się, nic nie czyniąc na dobro komedyi, której bieg przystaje na chwilę, aż Starościc świetną tyradę wypowiedziawszy do kogoś, kogo nie widzi i przeciw komuś, kogo niema, wraca do roli bohatera utworu i czemprędzej, gorączkowo akcyę naprzód posuwa, aby mógł być ukarany. Chodzą obaj, on i Nowaczyński pod rękę po scenie, nie czyniąc sobie wiele nietylko ze wszystkich, ale i ze siebie. Bawią się świetnym stylem, pysznym językiem, mieszaniem żywych, tęczowych barw na teatralnej palecie, i kąpią się w marzeniach, aż im

przypomni rzeczywistość sapiący z nadmiaru tłustości Książę Wojewoda.

W otoczeniu swojem jest przeto zajmujący rozpustny poeta, na tle tego niezmiernie barwnego roja motyli stanisławowskich; w dyskursie z Radziwiłłem, o którego korpulentną figurę oparł się chudy Starościc, w towarzystwie tych figur, które po scenie chodzą, świetnie przez Nowaczyńskiego malowane, na tle jednej strony epoki, doskonałemi nakreślonej barwami, wśród kilku chwil gorączkowych czasów, oddanych doskonale.

Razem wziąwszy, chwali się bardzo Nowaczyńskiemu odbycie wędrówki wśród ludzi stanisławowskiej epoki, choć »Starościc ukarany« jest tylko zbiorem świetnych szkiców z tej wędrówki; łatwiej bowiem jest Nowaczyńskiemu opisywać ludzi i wypadki i poruszać niemi wedle fantazyi bujnej i barwnej, niż kazać im żyć tą wszystką pełnią życia, którą żyli. Na spełnienie takiego żmudnego zadania, na wymierzanie całości, na budowanie kształtów osób, na wznoszenie rusztowania pod sceniczną budowę — jest autor »Małpiego zwierciadła« zbyt... nerwowym essaistą, fejletonistą zbyt barwnym, indywidualnością tego rodzaju, która ręczyć za siebie nie może, że w ciągu roboty, tej »solidnej«, po dziesięćkroć razy nie odbiegnie od tematu dla wtrącenia uwagi, dla złośliwego »głosu

na stronie«, dla wykpienia swoich własnych bohaterów. Mistrzowskiem będzie migawkowe zdjęcie przez niego robione, lecz jego dramat czy tragikomedya będzie złożeniem całego szeregu takich zdjęć, niezmiernie barwnem, lecz mozajkowem; w przeciwieństwie do solidnej budowy gmachu praca Nowaczyńskiego odbywa się z nerwowym niepokojem wielkiego talentu, patrzącego cyzelatury złotych drobnostek, nie patrzącego dróg ni końca. A następnie ten poetycki, nieekonomiczny, niesprawiedliwy przez kaprys rozdział uczucia twórcy do swego tworu, obdarzanie miłością jednych na szkodę drugich, niemożność spokojnego i bezstronnego patrzenia z boku na swych bohaterów. Nie! Nowaczyński będzie chodził jak Pallas za swoim Achillesem, musi się wmięszać w tłum na scenie i z nim żyć. Ciekawy rozdział psychologii twórczej, w niezgodzie będący z formułami pisarskiego kodeksu, objaw dla widza, który tego dostrzeże, ogromnie sympatyczny.

W całej pełni wyszło to na jaw w »Starościcu ukaranym«, a błąd pisarski może uczynić wiele dobrego bohaterowi tragikomedyi przez rzucanie na niego tylko świateł barwnych reflektorów; może stawanie autora przy boku Węgierskiego pomoże tym, którzy chcą sprostować nieco sądy zbyt surowe o Zoilu warszawskim i oczyścić go o ile można z kalumnii, które na

jego rachunek zapisano, a które może nie wszystkie jemu przynależą. Ulżył obciążonej pamięci Węgierskiego Estreicher, może mu ulży więcej jeszcze błyskotliwa, barwna tragikomedya Nowaczyńskiego, który za duszę pokrewną wojnę wiedzie.

TADEUSZ RITTNER

»Głupi Jakób«, komedya w 3 aktach.

Nietylko na wiarę dużych sukcesów wiedeńskich autor miał z góry zapewnioną u wszystkich sympatyę — Rittner posiada ją bowiem u nas od dawna, od kiedy w autorze »Sąsiadki« i »W małym domku« rozpoznano pisarza w najlepszym stylu, talent pierwszorzędny, mający przytem do rozporządzenia wielką kulturę. Zdobi ona każdy z wytwornym smakiem napisany fejleton Rittnera, jednego z nielicznych, a naprawdę świetnych fejletonistów, uprawiających francuskie pod tym względem przepyszne tradycye; błyska z każdej, choćby najsłabszej sceny, w którejkolwiek z jego sztuk. Choćby mu często zabrakło siły w przeprowadzeniu zamierzonego zadania, nie zbraknie mu nigdy tego, co daje rasowa kultura pisarska; artystycznego samopoczucia, wyznaczającego poziom odpowiedni, utrzymującego w szlachetnym stylu, przestrzegającego czystości formy.

Są to rzeczy, których się nie nabywa po li-

terackich grajzlerniach i których małpować nie można, poznaje się bowiem zbyt łatwo lokaja, przebranego w kostyum wielkopański. Kostyumy takie wypożycza się zazwyczaj w rekwizytorniach teatrów francuskich, gdzie, jak wiadomo, są najlepsi krawcy i gdzie pisarski spryt i dobrze zaprasowane spodnie, udają z powodzeniem artystyczną kulturę.

Rittner posiada ją, niefałszowaną, w całej pełni i ona jest marką ochronną wszystkich jego sztuk, wszystkich jego nowel i mnóstwa fejletonowych cacek. Z niej, w linii prostej, wywodzi się pełen szlachetnej godności jego spokój w tworzeniu. Nie zawsze bowiem rozczochranie jest talentem, a rozhukanie genialnością, a takie pomyłki często się zdarzają na polskim teatrze. Nic zresztą łatwiejszego nad fałszowanie entuzyazmów i »pasyi«.

Rittner pisze z nadzwyczajnym spokojem; mówi powoli, lecz pięknie, nie opuszcza go nigdy pamięć o zachowaniu form szlachetnych, bo prostych; stąd, przy czytaniu rzeczy Rittnera, czuje się dla nich nietylko szczerą przyjaźń, lecz równocześnie szacunek, w każdym wypadku, czy nas ujęły, czy nie; uczci się w nich dorobek duchowy, niesfałszowany niczem, artykuł nie podrobiony, rzecz nie napraszającą się łask publicznych przez koncesye na rzecz szerokich gustów.

Na to nie pozwala Rittnerowi poczucie dobrej pisarskiej rasy. Często się zdarza, że mógłby sobie bardzo łatwem, często drobnem ustępstwem na rzecz teatralnego efektu, kupić coś realniejszego, niż *succes d'estime,* bo teatralną popularność, a tego autor »Małego domku« nigdy nie uczynił. Pisze, jak powinien, tworzy, jak mu każe jego wybredny smak artystyczny, spełnia zadanie swoje z godnością.

Z taką pisarską godnością stworzył »Głupiego Jakóba«; w tej sztuce Rittnera, która mu przyniosła rozgłos, jest to wszystko, co jego twórczość cechuje, co właściwiej mówiąc, jego twórczość zdobi.

Jest to sztuka w całej pełni wzorowa, w repertuarze scenicznym Rittnera rzecz najbardziej skończona, dla jego metody pisarskiej typowa. W całej pełni okazano w niej, jak autor, trzymając się wybornych poleceń dobrego swego smaku, użył w szlachetnej mierze wszelakich komedyowych ingredyencyi, jak równo i pewnie, idąc drogą szczerego artyzmu, szedł do nakreślonego w dramatycznej swej koncepcyi celu nie zboczywszy ani w stronę kulis, gdzie leżą stosy zakurzonych łatwych efektów, »niezawodnych środków na porost...« sympatyi u publiczności, ani nie kokietując jej francuską modą, zalecającą na zyskanie poklasku śmiech jakie-

gokolwiek gatunku, byle śmiech, albo... łzy, też jakiegokolwiek gatunku, byle rozczulające.

I tą naiwną nieporadnością w szukaniu sztucznej sympatyi u publiczności, zyskał — niebywałą sympatyę. Szczerość w postępowaniu z widzem, ujęła widza dla autora w zupełności.

Tego samego przyjęcia doznała i sztuka Rittnera; jest w niej życie niesfałszowane i nieprzykrojone do użytku tych, co nie mogą patrzeć na wrzody; może ono wskutek tego zrobić wrażenie przesadzonej rewelacyi, takie się w tem kawałeczku życia kłębią i przewalają rzeczy niewidziane i niesłyszane. A te historye dzieją się przecież i grają się w jakimś dworze szambelańskim; potworność zaś ich stąd pochodzi, żeśmy je ujrzeli odrazu, w scenicznem zgęszczeniu, nie przerywane antraktami, trwającymi miesiące, nie przesypywane smutkiem, melancholią i niemym bolem. Ci ludzie na scenie musieli nam powiedzieć wszystko odrazu, jednym tchem i wskutek tego opowieść ta oddech nam zaparła.

Jest to opowieść smutna i szara.

Młyn ludzki turkoce i przewala zgryzoty ludzkie i na proch ściera ziarno.

Jest to sztuka smutna, sztuka, która przygnębia. Ktoś się tam wprawdzie śmieje, jakieś dymisyonowane indywiduum, ale się śmieje tylko z jadowitej złości; bo to są wszystko ludzie źli,

żrący się nawzajem, zatruwający się wzajemnie, ludzie, którzy nie znoszą pogody, słońca, ciszy i uczciwych oczu. Nic tak nie męczy ludzi takich, jak widok człowieka, który śpi spokojnie i nie zna zgryzot; więc użyją wszystkich sposobów, aby zatruć to, co jeszcze niezatrute, zalać łzami oczy, które się śmiały. Niech wszyscy płaczą, kiedy my płaczemy... Ktoś się po scenie błąkał szczęśliwy, ale niedługo; zalała go ludzka zgryzota i nauczyła cierpienia. Uczyła go zaś cierpieć z taką lubością, jak tylko człowiek uczyć potrafi. Na scenie jest coraz ciemniej i coraz bardziej duszno; zgryzota ludzka, jak mętna, żółta woda powodzi zalewać poczęła wszystko, aż dosięgła wszystkich serc i wszystkie zalała swym brudem. Potem znów nastanie cisza, ale taka rozpaczliwa cisza, bez echa i bez nadziei, oślepła i nudna, zrozpaczona, zgryźliwa. podła cisza, jak w domu Wujaszka Wani, Czechowa. W tym domu już się nikt nie zaśmieje, ani nikt do drugiego nie przemówi spokojnie, bez goryczy. Każde słowo odtąd gryźć będzie. Ci ludzie będą się odtąd oskarżać o każdy przemycony uśmiech i szpiegować się będą wzajemnie.

Wszystkiemu temu winien jest »głupi Jakób«. Cham ten nie wiedział, że na to są kompromisy, aby ludzie mogli udawać szczęśliwych; i że na to jest kłamstwo, aby żyć można. Chciał »prawdy«, jakby spadł z księżyca; odarto tedy,

wielce słusznie, nałogowego maniaka ze wszystkiego, co miał, w formie odszkodowania za bezczelne mrzonki i napędzono do stu dyabłów, bo dla idyotów niema miejsca wśród mądrych.

I wszyscy zaczęli wyć za nim:

»Głupi! głupi!«

Więc poszedł płakać gdzieś za kulisą, bo taki nawet jeszcze płakać umie, na wstyd rodzajowi ludzkiemu.

»Głupi Jakób«, gdyby nie był głupi, byłby miał wszystko. Był rządcą u bogatego, starego szambelana; bez pamięci kochała się w nim prześliczna dziewczyna. W oczach, które nie posmakowały jeszcze łez, gorzała mu radość; cieszył się wiosną, zapracowywał się na śmierć, obnosił swoje rumiane zdrowie, dyszał całą piersią, mówił głosem, w którym krzyczała bujna, rozkiełznana młodość.

Szambelan zaczął wierzyć, że to jego własny syn; przynajmniej domowy lekarz jego twierdził tak uporczywie. Stary samotnik, wielki pan, zgryźliwy i despotyczny, postanowił go adoptować, chcąc naprawić grzech młodości. Na krok ten czyha prześliczna Hanka, furmańska córka, wychowana starannie i kształcona. Oblicza ona z plebejską chytrością: kocha Jakóba, Jakób będzie wielkim panem. W niej rozpętano wszystkie kobiece pożądania, więc jedno ma tylko pragnienie: zostania wielką panią. Jest to indywi-

duum niesłychanie sprytne, które spryt swój wyniosło z bagna; niema dla niej środków godziwych i niegodziwych, niema dróg krętych ani prostych, wszystkie są dobre. Zdemoralizowała ją imitacya półkultury, zatruła ją obca atmosfera; jedno odniosła z wykształcenia: chytrość. Jest kochanką Jakóba; kiedy zaś ujrzała, że stary szambelan, który się przeraził samotności, chce ją przynajmniej przywiązać do siebie, czyniąc z niej metresę — wpada w znany szał oburzenia, znany jako jeden z najlepszych kokieteryjnych środków. Aż stary pawian pluje wreszcie na wszystkie skrupuły i obiecuje jej ślub. Ale Hanka kocha Jakóba tą barbarzyńską miłością, której nic w niej wykorzenić nie potrafiło; na dnie jej duszy tkwi dziewka wiejska, kochająca zapamiętale, do obłędu. Czyni więc wszystko, aby Jakób został wielkim panem.

— Na co mi to? — powiada Jakób — przecież mam ciebie.

— Głupiś! — powiada Hanka — mnie bez tego mieć nie będziesz.

Więc machnął ręką i czeka. Zranili go w pojedynku, w którym szło o cześć Hanki. Doktor doniósł szambelanowi, że Jakób bił się w obronie czci szambelana. Szambelan odżył.

— To naprawdę musi być mój syn, chłop się nie bawi w pojedynki. Moja krew, szlachecka krew...

Dyabli nadali matkę Jakóba; głupi Jakób postanawia się dowiedzieć o swojem genealogicznem drzewie.

— Niech mi matka powie, kto był moim ojcem?

— Głupiś! — powiada matrona — zachciało mu się szukać ojców.

— Ale ja muszę wiedzieć!

— Ten, co płaci, ten jest ojcem. Za ciebie płacił szambelan. No, a prawdziwym ojcem jest doktor... Ale dla ciebie ojcem jest szambelan...

Jakóbowi zdawało się, że zwaryował. Poszedł do szambelana i powiada:

— Niech się panu nie zdaje, że pan jest moim ojcem. To doktor...

W szambelana piorun uderzył; wszystkie piękne marzenia w proch się rozwiały; wściekły jest, że mu zabrano uciechę.

— Ja cię też od samego początku nie mogłem znosić... Cham jesteś... A to twoje ordynarne zdrowie... Jesteś cham!...

Czyż nie »głupi« Jakób? Tak tanio mógł sobie sprawić szczęście. A on chciał prawdy...

Cham! W istocie posiada — »ordynarne zdrowie«. Teraz nie może zrozumieć, czego od niego chcą... Hanka plunęła mu w twarz i poszła do sypialni szambelana. Jest wielką panią; ma wspaniałe tualety i wszystkiem rządzi. Niesłychanym swoim sprytem, chytrością dzikiego zwierza do-

prowadziła do awantury między szambelanem a jego rodziną. Sama chce zostać na pogorzelisku i rządzić chce sama; jakaś straszna złość ją karmi, w chytrych oczach pali jej się rozpacz. Rozpacz za jej dziką miłością.

»Głupi Jakób« dopełnia miary głupstwa i chce odejść w świat. W Hance zawyła wszystka krew; woła za odchodzącym Jakóbem, woła w śmiertelnym przestrachu, że naprawdę odejdzie. Zapomniała o całej swojej chytrości, która budowała intrygę z niesłychaną perfidyą, gdyż w decydującej chwili musiała z niej wyjrzeć zdrowa samica.

Schwytał ich szambelan i zakończył komedyę; przekonał się, jak stoją sprawy, ale boi się skandalu i swojej samotności; stary zblazowany despota udaje wspaniałomyślność: pożegnał się z Jakóbem, a sam zaczyna życie ze swoją zgryzotą. Rozpoczął swoje szczęście — partyą domina.

— Ty jesteś mojem szczęściem! — kłamie sam sobie i swojemu strachowi.

— Siedem — trzy! — krzyczy Hanka, której już nie potrzeba chytrości.

Co się stanie z »głupim Jakóbem«? Wiadome rzeczy. Ponieważ jest za głupi, aby być szubrawcem, zginie gdzieś pod płotem. Albo się powiesi na swojej szlachetności...

Taką jest opowieść o siedmiu mądrych i o je-

dnym głupim; minął już czas bajek o głupim Maciusiu, którego szczęściem była głupota. Więc się na głupiego Jakóba patrzeć należy z pobłażliwą litością. Płakać nad tem wszystkiem? Och! Melodramaty są największem głupstwem. Należy patrzeć spokojnie, jakby Anatole France patrzył i śmiać się tym jadowitym śmiechem, który jest jedną z największych sztuk. Śmiać się zimno — i nieszczerze, pocieszając się tem, że jeszcze przecież nie jest tak źle, jakby się zdawało. »Jest to zbyt poważne, aby o tem mówić poważnie...« — rzekłby Oskar Wilde.

Przeto się śmiejemy razem z autorem, który do śmiechu zachęca; śmiejemy się ironicznie. Wesoły bowiem jest widok ludzkiej czeredy, żrącej się wzajemnie, a jeszcze weselszy widok apostoła, co poszedł między wilki...

Tę czeredę ludzką zgromadził Rittner z niesłychanem znawstwem; menażerya jego godna jest premii na wystawie bydła; nieporównaną jest »panna Hania« ze swoją tresurą, nieporównany stary szambelan ze swą familią, dymisyonowanym oficerem i siostrą, haniebnie jadowitą, chorą na żółć i wątrobę; doktor łajdak i »pani Katarzyna«, matka Jakóba, filozof z za »szynkfasu«. Wszystkie te figury narysowane są z precyzyą.

Snuje się między nimi dramat szarzyzny i podłości, raz więcej, raz mniej zajmujący, dra-

mat codzienny, szary i beznadziejny, aż wybuchnie gwałtownie w chwili, kiedy na moment jeden ludzie staną naprzeciw siebie bez masek i w twarz sobie spojrzą. Życie załatwia dramaty takie ciszej i oględniej, ale życie nie jest autorem dramatycznym, pozatem jest to indywiduum skryte i w czterech ścianach chowa swoje matactwa; wydobyte na światło wydają się dlatego tak bardzo przejaskrawione i jakby przesadzone ogromnie.

Sprawy z »Głupiego Jakóba« są tak wyjątkowe, że przez to samo podobne budzić mogą podejrzenie; gdy się im jednak przyjrzeć zblizka i z rozwagą, nabierają kształtów, które nie są fantazyą.

Muszą być gdzieś tacy ludzie i gdzieś się odbywają takie tragedye. Życie jest do wszystkiego zdolne. Jest to zdanie banalne i dlatego — z pewnością prawdziwe.

Zapewne, że ci ludzie mówią mniej, kiedy są sami ze sobą i kiedy ich nikt nie słucha; autor postanowił jednakże rozpatrzeć sprawę wyjątkową wyjątkowo skrupulatnie i wolność obrony dał im równą wolności oskarżenia. To też tego zawikłanego procesu psychologicznego słuchamy z zajęciem. I jesteśmy smutni...

TADEUSZ JAROSZYŃSKI

»Sąsiadka«, komedya w 3 aktach.

Dopiero po wystawieniu na scenie warszawskiej »Podczłowieka« zaczęliśmy cenić zajmującego pisarza i nowelistę, autora »Chimery» i »Miasta« również jako komedyopisarza. Jaroszyński, człowiek z wielką kulturą, znalazł wreszcie to wzniesienie nad poziomem, skąd spogląda spokojnym uśmiechem na chaosik, gotujący się w kotle naszych dni. Spostrzeżenia swoje notuje ciekawie, zajmująco, wesoło; często w drobniutkiej nowelce zaśmieje się tak wesoło, z taką wyborną, pogodną ironią, że nowelka jest arcydziełem.

Taki uśmiech »przez pół drwiąco, przez pół seryo« jest etykietą »Sąsiadki«, wesołej historyi o »prawie« smutnych sprawach, które nieraz mają na fizyognomii grymas shawowski, a nieraz stroją miny zgoła pospolite, zważywszy, że stroić je bardzo łatwo.

Ale uciszmy się, bowiem »sąsiadka« zawodzi

tryle pięknym altowym głosem; była panna, obecnie śpiewaczka, Irma Silvani sieje zgorszenie w całej kamienicy, sterczącej naprzeciwko jej okien; niewiasta ta bowiem czyni wystawę ze swych wdzięków, ociekających podobno tłuszczem. A byłby tego nie zauważył pan Stefan, z zawodu architekt (nareszcie i architekt jest bohaterem dla tem większej senzacyi), gdyby mu własna żona nie wskazała drogi. Architekt ten jest to człowiek wielce spokojny, doglądający budowy kościołów, a nie oglądający budowy panny Silvani; ze znanych mi bohaterskich architektów ani Solness nie był człowiekiem cnotliwym, ani spółka budowlana »Fasolt i Fafner«, twórcy Walhalli, którzy dybali srodze na dziewiczą Freję. Ale dyabli nadali, że żona tego sympatycznego architekta, obszedłszy srogi zakaz, wywieszony na każdej nowej budowli, że »obcym na budowę wstęp surowo wzbroniony«, wetknęła palce między drzwi. Napisała do własnego męża list, proszący go o schadzkę i podpisała — Irmę Silvani, aby się dowiedzieć, co mąż zrobi z listem, pokaże go czy nie pokaże żonie? Mąż przeczytał list i naturalnie, schował go szybko do kieszeni, czem naraził na szwank dobrą sławę wszystkich architektów i zrobił zawód może jednemu, a może aż dwom podlotkom wśród publiczności, które były przekonane, że porządny mąż powinien taki list od-

dać żonie. Ale dobry budowniczy zrozumiał, że gdyby tak był zrobił, nie mógłby komedyi wyprowadzić pod dach i skończyć budowy, — historya skończyłaby się zaraz w drugiej scenie i nie byłoby co robić dalej. Ale pyta o radę przyjaciela. Ten przyjaciel to jest kapitalna figura, znakomita figura, która się Jaroszyńskiemu udała nadzwyczajnie. Zowie się pan Eustachy i pochodzi z Paryża; jest to niebieski ptak z kategoryi najbardziej niebieskich, takich, których się już nawet bulwar paryski wstydzi. Jaroszyński, świetnie znający życie paryskie, przywiódł go za kołnierz wprost z bulwaru St. Michel, kędy pan Eustachy codziennie pomnaża chwałę imienia polskiego, wieszając zapewne psy na ukochanej ojczyźnie i kędy pija whisky z wodą sodową na rachunek jakiegoś niedoświadczonego młodzieńca, co właśnie przyjechał do Paryża i wpadł pod opiekuńcze skrzydła straszliwego anioła, pana Eustachego.

Pan Eustachy jest jednakże orłem wśród niebieskich ptasząt; nie pożycza zapewne nigdy niżej ludwika, nie pospolituje się z byle kim, nie jada byle gdzie, chociaż nieraz sypia byle gdzie; robi operacye zawsze na wielką skalę i zawsze z godnością; jest z zawołania rojalistą, bo nie znosi republikańskiej hołoty; pozatem jest człowiekiem bez przesądów, nie uznaje tylko tradycyi, na którą pluje z odległości kilku wie-

ków. Jaroszyński zna świetnie ten typ, którym się specyalnie Paryż dławi; z lubością prowadzi po scenie ten rzadki okaz kanalii, pozwalając mu gadać, co mu się żywnie podoba. Pan Eustachy prezentuje się tedy wszechstronnie. Doprawdy, że kanalia ta jest... sympatyczna; czuje się dla tego wesołego wisielca sympatyę, jaką się ma np. dla »złodzieja gentelmana« Arsena Lupin. Po co takiego brać tragicznie? Bardzo słusznie... Na wszelkie kazanie plunie pan Eustachy z tą samą godnością, jak plunie na rodaka, który niema marnych tysiąca franków. Zresztą pan Eustachy ma swój styl, bo i wisielec przecie ma swój styl.

Pan Eustachy jest stylowy w swojem oburzeniu, kiedy mu każą pić wódkę z tego samego kieliszka, z którego przedtem już ktoś pił.

— Ach, te wasze szlacheckie tradycye... okropne rzeczy!

Stylowy jest, kiedy zapytany o radę w sprawie panny Silvani, przekonuje niedołęgę przyjaciela, że powinien korzystać ze sposobności, bo zdrada żony będzie w jednostajności szczęśliwego pożycia, czemś jak pieprz i sól w mdłej potrawie. Więc się w architekcie obudził lew, który wsadził w butonierkę czerwony goździk i poszedł na miłosną schadzkę. Żona zasię uderzyła w srogi lament, jakby to zresztą każda zrobiła na jej miejscu. Kiedy zaś odniesiono jej

mężowi zapomniany u panny Silvani mankiet, rozdarło jej się serce i pojechała sobie do mamy, po wybornej scenie, która znakomicie udawała, że jest groźnie tragiczna.

A architekt się zachwiał w posadach, jak źle zbudowana kamienica, bowiem jest srodze zdenerwowany. »Przyjaciel« Eustachy nawet przywodzi go do ostatniej pasyi, możnaby rzec »szewskiej pasyi«, gdyby bohater nie był zdeklarowanym architektem; lecz przyjaciel ten to jednak bezczelne indywiduum; kiedy się biedny architekt aż tarza w swej wesołej rozpaczy, pan Eustachy, przybrany w jego tużurek, powiada:

— Mój kochany, czemu ty tak tyjesz, twój tużurek jest na mnie za szeroki. Idę się przebrać w twój smoking...

Rozpacz targa architektem, jak wściekły pies; kocha się w pannie Irmie bez pamięci; niewidzący dotąd świata, cichy i potulny, wpadł w tę miłość, jak w studnię. Oszalał, przekonany, że panna Irma oszalała także. To też z wielkim podziwem słucha, jak »przyjaciel« Eustachy opowiada, że panna Irma Silvani przeprowadza się do »pałacu«.

— Do jakiego pałacu?

— Do tego, który jej podarował bankier.

— Głupiś! Ten pałac zwróciła bankierowi z miłości do mnie.

— A z miłości do mnie przyjęła go z po-

wrotem — rzecze spokojnie pan Eustachy. — Żenię się z panną Irmą Silvani...

Architekt ryknął jak lew.

— Mój drogi — powiada na to pan Eustachy — trzeba rzecz osądzić trzeźwo. Kto ty jesteś? Architekt! Uważasz? Architekt? Co masz? Pięć, sześć tysięcy rubli dochodu... A ja mam przynajmniej pozycyę społeczną.

Potem uwiązał wszystkie swoje pakunki... do guzika od kamizelki i poszedł się ożenić z byłą panną Irmą Silvani, pożyczywszy na koszty weselne tysiąc rubli — od teścia architekta. Kochany pan Eustachy!

To, że żona romantycznego architekta wróciła na łono rodzinne, że biedak wytrzeźwiał i teraz pewnie buduje kościół, to się samo przez się rozumie.

Historya jest wesoła, w niektórych zaś ustępach bardzo wesoła przez udawanie, że jest bardzo smutną. W wybornem udawaniu straszliwego tragizmu, w świetnej, groteskowej parodyi rozpaczy Jaroszyński jest znakomity. Okazał, że umie to czynić subtelnie i ironię stroić potrafi na najczystsze tony.

Kiedy nieszczęsny architekt opowiada o swojej »śmiertelnej, ha! demonicznej miłości« wcale okropnym głosem i ryknie wreszcie z rozpaczy już nie jak jeden architekt, ale jakieś całe... konsorcyum budowlane — jest doskonały. Straszliwy

dramat małżeński, na starą zrobiony modłę, bez tej groteskowości wcale nieciekawy, ma wyborną minę wskutek tego pysznego oświetlenia. Chcemy ten zamiar autora, zmierzający do wesołego, shawowskiego eksperymentu, uważać za jego zamiar przewodni przy pisaniu »Sąsiadki«, bo wtedy można autorowi »Podczłowieka« wybaczyć mdłość fabuły, historyę sfałszowanego listu i historyę — z mankietem. Wobec tego jednak, że sobie Jaroszyński z fabuły uczynił tylko kanwę do snucia na niej wesołych rzeczy i tło do pokazania na niem dwóch przepysznych figur, nie mamy mu nic w tym względzie do zarzucenia. Oskar Wilde, aby wygłosić kilka wybornych powiedzeń, robił często fabułę tak banalną, że można od tych banalności dostać zawrotu głowy, słuchając np. historyi »Jak można zostać Ernestem?« (»Birbant«).

Poza wspomnianą, wyborną groteskowością sytuacyi tragikomicznych, namalował Jaroszyński dwie niezrównane figury; jedna to pan Eustachy, który ma już na scenie polskiej dalekiego kuzyna, doskonałą postać w tym stylu w przeróbce scenicznej z powieści Zapolskiej »Zaszumi las«, tylko, że pan Eustachy jest to wytworny markiz wśród różnych kanalii z paryskiego bagna, a tamten to tylko zwyczajny ptak niebieski, któremu się nawet całego franka nie pożycza, bo należy do kategoryi niższej

w hierarchii paryskich »łazików«. Drugim świetnym okazem w sztuce Jaroszyńskiego jest »pan Dyonizy« szlagon z takiego dworku, którym handlował w każdej niemal swojej sztuce Przybylski; u Jaroszyńskiego jest to figura żywsza i piękniejsza. Poczciwe to szlagonisko, z duszą poczciwą i złotą, jak... pszenica, szczypiące pokojówkę w łokieć »więcej z przyzwyczajenia, niż z potrzeby«, doskonałe jest przedewszystkiem w scenach, w których pan Dyonizy jest sam na sam z panem Eustachym, pożyczającym i z przyzwyczajenia i z potrzeby. Sceny te są mistrzowskie.

MACIEJ SZUKIEWICZ

»Maryna«, sztuka w 4 aktach.

Sztuka Szukiewicza otrzymała nagrodę na dramatycznym konkursie galicyjskiego Wydziału krajowego.

W zwyczaj weszło, bardzo niewesoły, uważać utwór każdy, który miał jakąkolwiek styczność z konkursem dramatycznym Wydziału krajowego, za coś takiego, co warte tylko wzruszenia ramion. Laureatowi konkursu dramatycznego podaje się rękę ze współczuciem, jak człowiekowi, który popełnił grubą niedorzeczność i może nawet jest chory. Nieszczęście chciało prawie zawsze, że sztuki ostemplowane przez sąd konkursowy ginęły na niedokrewność lub rozmiękczenie mózgu i urodził się z tego przesąd jak o tramwaju znaczonym trzynastką; sztukę konkursową uważa publiczność z góry za pogrzeb polskiego autora, który dostawszy kilkaset koron zamyśla właśnie na ich

kredyt długowieczność i niewyczerpaną twórczość.

Znał widocznie Szukiewicz tę krajową fatalność, bo wystawiając sztukę, starał się zatrzeć wszelkie ślady, jakie na niej mogły zostać z ostatniego konkursu, po którym siedmdziesięciu kilku autorów jękiem napełniło ziemię polską. Zręcznie tedy dał jej inny tytuł, czyniąc ze sztuki nazwanej »Na wymowie« — »Marynę«. Mógł to być autorski figiel, oczekujący tego, że któryś z sędziów, którzy sztukę odrzucili, powie, ujrzawszy ją później na premierze: »szkoda, że Szukiewicz tej sztuki na konkurs nie posłał! Rzecz ta powinna być nagrodzona«.

Jeśli autor z obawy przed »siłą fatalną« konkursowego sądu tytuł sztuki zmienił, w takim razie niedobrze uczynił, bo znając pisarską wartość swoją, mógł kpić z uprzedzeń. Tytuł nowy, ogniskujący uwagę widza na jednej postaci sztuki, informuje mylnie; Maryna nie jest bohaterką sztuki i brzemienia jej nie dźwiga.

Autor »Maryny«, *primo voto* »Na wymowie«, jest, jak zaznaczyłem, pisarzem dużej wartości. Szczery poeta, umysł niezmiernie ruchliwy; pisarz sceniczny z temperamentem i pomysłowy, dał dowody talentu nietuzinkowego. Wśród rze-

czy o wartości minimalnej, są i takie, które błyszczą, rzucone na świat silnym i zdecydowanym ruchem; w szeregu tym, niestety najsłabszym jest sztuka ostatnia, dziwny zlepek tężyzny i banalności, pomysłów silnych i naiwnego odtworzenia; stąd u widza budziły się okresy zajęcia, które bladło i ginęło natychmiast, przytłoczone płaskim efektem, aby się zbudzić na nowo i znów zginąć w banalności zakończenia, z którego wrażenie u widza decyduje sąd o całości, decydując równocześnie o powodzeniu sztuki, która już z góry z wielu względów miała szanse u publiczności przeciwko sobie.

Pierwszym z tych względów była... »egzotyczność« tematu. Śmiało można mówić o egzotyczności, wobec tej publiczności, która karmiona do przesytu widokiem wyfraczonych manekinów, roznoszących od kulisy do kulisy psychologiczne plotki i bredzących pięknie na modny temat, nie znosi już poprostu widoku chałupy, gdzie nie ma wystawy bucharów ani kryształowych pająków, które teatr pożycza za drogie pieniądze na każde przedstawienie. Jest to rzecz bezmyślna, śmieszna, ale jest prawdziwa; zawsze tak było, dziś jest gorzej. To jest taki nasz, swojski — »pseudoklasycyzm«, nie zniżający się do gminnych pojęć...

»Maryna« jest tragedyą chłopskiej duszy,

urodzonej w tym wypadku z Reymonta. Postacie reymontowe, żywiołowe, ponure i silne, wyszły tu na scenę gromadą; poznać je można po twarzach nigdy nieuśmiechniętych, po podobieństwie dusz, zwartych w sobie, skłonnych do nienawiści, do rzutu, opanowanych żywiołową siłą. Szukiewicz, zapatrzywszy się w postacie chłopów Reymonta, nie mógł już, czy nie umiał stworzyć dokoła bohaterów swoich innej atmosfery, niż jest ta, która z chłopa robi tylko bohatera tragedyi, nigdy nic innego.

Lecz ta jest w tem różnica, że chłop Reymonta tragicznym jest w związku z tem wszystkiem, co go dokoła otacza, na szerokiem powieściowem tle, które żywi jego tragizm i z siebie go snuje; chłop Szukiewicza postawiony na scenie, jest tragiczny na wiarę autora; to nie jest tragiczny człowiek, bo w dramacie o szerokiem, ogólno-ludzkiem założeniu, bohater Szukiewicza nie byłby tragiczny, byłby to bowiem tylko bezmyślny, stary mąż. Szukiewicz chciał więc tylko tragicznego chłopa, a ten bez tła Reymonta, bez doskonałego założenia jest tylko bohaterem z sali rozpraw, gdzie go mają sądzić za usiłowane morderstwo. Że się przed wyrokiem powiesił, to jego rzecz.

»Wieś spokojna, wieś wesoła«, należy do pogodnych mitów, w których z powodzeniem

rozmiłował się przed wiekami rubaszny wielce ś. p. Piotr Baryka; dziś jeszcze proceder ten uprawiają pisarze wzbogacający teatry włościańskie; każdy zaś inny szuka chłopa patrzącego zezem, chłopskiego króla Leara, albo chłopskiego Otella, wśród młodszych szuka Don Carlosa, a zabrawszy się do pracy z ponurą miną, spotka niestety zawsze na drodze Reymonta i jest bezradny.

Z miną bezradną stanął tak wobec bohaterów swoich Szukiewicz. Doprowadził rzecz do tego, że pasierb zapłonął miłością do macochy. Pozwolić teraz na kazirodztwo, znaczyłoby pozwolić śladem Reymonta rozpętać się żywiołowi, zagrać rozhukanym temperamentom, rozbujać potężnemu barbarzyństwu, idącemu odruchem przeciwko wszystkiemu.

O tem wszystkiem nie uprzedziła nas śpiewająca u Reymonta dusza wsi, wobec czego przyjmiemy to jako ohydną zbrodnię, bez słowa komentarza. Więc macocha u Szukiewicza obiera inną drogę i broni się grzechowi wszystkiemi siłami, mimo, że w akcie pierwszym była zwyczajną, rozwiązłą, zdrową dziewką wiejską, nie robiącą sobie skrupułów na temat starego męża, kiedy szło o młodego parobka. Tymczasem, pod koniec, jakby przyszła do przekonania, że praktyczniej było pójść śladem machocy u Reymonta, odchodzi sama, aby się spotkać z pa-

sierbem. Gdzieś tu brak spojenia, brak motywu, brak początku pędu.

Żywioł w ruchu tym udziału nie bierze, bo żywioł przez dwa akty się nie namyśla; nie gra w akcie czwartym nieokiełznany pęd krwi, która burzyła się wstrętem w akcie drugim na samą myśl o ohydnej zbrodni. Jeśliby się usiłowało tłómaczyć odejście macochy wielkim żalem do starego męża, który mimo tego, że ona jest wobec pasierba bez winy, usiłował ją zamordować, spoić historyi nie można; wszak chciała odejść przedtem jeszcze bez uzasadnionego dostatecznie powodu. Jest w miejscu tem błędne koło, a w niem bezradność autora, który, postanowiwszy uprawiać tragizm, szukał efektownego tragicznego zakończenia.

Nie śledząc dróg, ani psychologicznego związku, fakty zewnętrze tylko biorąc pod uwagę, należy im przyznać siłę i zdolność wywierania bezpośredniego wrażenia; znać w tem właśnie talent Szukiewicza, w tem uwypuklaniu właściwości, które są ukryte, w łączeniu zjawisk w groźną całość.

Patrzenie na to podniesie, jako tako, wrażenie całości, które zniszczeje jednakże, jeśli się rozpocznie wglądanie we wnętrze sztuki. Okaże się bowiem, że prócz tych zasadniczych niekonsekwencyi, o których powyżej, jest całe mnóstwo innych, przez które akt pierwszy sztuki

niema uzasadnienia, nie łącząc się zupełnie z całością; przerwa między aktem pierwszym i drugim zmienia macochę ze sztuki do niepoznania, tak, że akt pierwszy może być sam dla siebie wielce charakterystyczną jednoaktówką, o zakończeniu doskonałem. Na związanie go z całością brak motywów i nici; to, co jest w nim z fabuły sztuki, można dać w akcie drugim z pomocą niewielu scen i skutek ten sam będzie. Jeśli się w akcie pierwszym czego szuka, to chyba — zapałek, o których się tyle mówi w jednym akcie, ile nawet Suderman nie powie w czterech — o duszy.

Wrażenie kilku scen, ze znamienitym stworzonych talentem, konało natychmiast, przeciążone pracą dźwigania całej sterty szczególików, które mają służyć do ubarwienia tła. Podmalowywanie to odbywa się, niestety, niezręcznie; więcej w tem wszystkiem jest niepohamowanej trywialności, niż zajmujących szczegółów. Z tła tego wypełzły dwie figury rażące. Ksiądz wiejski, bez wyrazu, banalny, gadający od rzeczy; dobreby to było z kilogramem attyckiej soli, ale jest nieznośne i fałszywie wesołe, kiedy poczciwy księżyna, zapewne syn chłopski, powiada rzewnie:

— A może to ma być właśnie waszem zbawieniem, że pójdziecie na żebry...

Mogłoby to być wesołe, gdyby było ironi-

czne i gdyby nie było — smutne, i gdyby przedtem ksiądz ten nie był pożyczył kobiecie, niewiadomo z jakiej racyi, pieniędzy, a teraz przyszedł na skargę do męża.

Drugą taką figurą jest chłop, co z Ameryki wrócił i nudnie opowiada o niej, wedle znanej recepty robienia wesołości przez przesadę.

Niedźwiedzią przysługę zrobiło sztuce samo zakończenie. W komorze powiesił się chłop; żona, w bardzo dobrej scenie, waha się co uczynić: czy wołać o ratunek, czy uciec, korzystając ze sposobności. A oto w tej chwili, w scenie bezwarunkowo najsilniejszej, ukazują się w otwartem oknie cztery chórzystki z gwiazdą betlejemską i rozpoczynają się drzeć na temat: Nowy Rok bieży, w jasełkach leży... — aby była groza, której zupełnie nie było, bo była chwila straszliwie melodramatyczna.

I aż szkoda doskonałej sceny, która poszła na marne, bo cały tragizm wypłoszyły te cztery chórzystki. I po co w tej chwili, »ta chata rozśpiewana, grająca muzyką w noc ciemną«? Łatwy i banalny efekt, Szukiewicza niegodny.

W rezultacie autor zadziwia śmiałością w ujęciu tematu, chociaż go siły opuszczały po drodze, kiedy się zabłąkał w gąszczu drobiazgów. Dał w sztuce swojej obok figur nie-

szczęsnych, kilka postaci doskonałego rysunku. Chłop bigot, zdala podobny do hauptmanowskiej figury w tym stylu z »Róży Berndt« jest kapitalny; chytra, złośliwa, rozwydrzona Wenus z zapłotków jest figurą przepyszną.

WŁADYSŁAW J. ZALEWSKI

»Moloch«, cztery epizody z życia.

Powiedział Przybyszewski aforyzm o miłości: »Miłość to jest stryczek, na którym szatan ciągnie duszę do piekła«. I pokazał, że jego miłość kopie zawsze grób tej duszy, w której się zrodziła. Ellen Key usiłuje skutecznie walczyć z tymi, co sądzą, »że podczas gdy Bóg po raju przechadzki odbywał, szatan się po pustyni przechadzał i wynalazł miłość!...«

Autor »Molocha« powiedział w czterech swoich epizodach: »Miłość, to jest Moloch, który dusze pożera«, i chciał to udowodnić, aby módz stanąć w rzędzie z tymi, którzy rodowód miłości wywodzą z piekła, plując równocześnie prosto w twarz rozśpiewanym wiosennym trubadurom miłosnym. Tę ostatnią demonstracyę chciał zrobić śmiało, bez ogródek, »nowożytnie« i zamajaczył mu się z daleka, bardzo z daleka Wedekind, mistrzowski »pogromca ludzkich bydląt« i jego zuchwała metoda.

Usymbolizowana w niszczącą potęgę, wyglądająca ze skóry okropnego symbolu krwawemi oczyma ukazuje się ta miłość, ten niespożyty sprzęt poetycki z teatralnej rekwizytorni, czterokrotnie, aby ukazaniem się swojem, potwornym swoim wyglądem rozwiać pensyonarskie wizye, zagłuszyć... spiżowym jękiem cielska Molocha śpiewane przy księżycu czterowiersze; dowieść, że miłość, to jest zniszczenie bezwzględne i bezwarunkowe, że gadania takie, jakoby wielka miłość rodziła nie niszczyła, jakoby wielka miłość umiała zginąć, aby urodzić, jakoby umiała odejść w cierpieniu, aby go inny nie zaznał — że to sentymenty i komunały miłosne z powieści i romansu. Miłość — mówi autor »Molocha« — urodzi tylko śmierć, urodzi zbrodnię, urodzi podłość, przyprawi o obłąkanie. A ci zbrodniarze i obłąkańcy, to wieczysta ofiara żyjącemu wieczyście i nienasyconemu potworowi — Molochowi miłości.

Prawdziwość tego aforyzmu mają udowodnić cztery akty z życia. Rozumie się, że z życia — które równie dobrze potrafi udowodnić, że prawdziwość aforyzmu o okropnem posłannictwie miłości, w kilku epizodach tylko zasługuje na wiarę, gdyż to życie, które rośnie jak pęd z miłosnej gleby, trwaćby przestało lub konało gruźliczne i bez krwi, gdyby nie miało na ten dowód innych »epizodów«, wskazujących

w stronę przeciwną, symbolizującą miłość nie jako Molocha, lecz Słońce.

Moloch autora nie budzi tej grozy, którąby wstrząsała dreszczem, podsuwając myśl, że powietrze naokół przesycone jest tą straszliwą fatalnością, wiodącą do zniszczenia, tą fatalnością, w którą autor »Złotego runa« wierzy i którą przeraża.

Niema szczerości w pesymizmie autora »Molocha«, a jego symbol rozpaczliwy schodzi do rzędu zmysłowej ilustracyi podającej krótko treść aforyzmu, do rzędu banalnej koncepcyi literackiej, któraby patetycznym zwrotem o zniszczeniu i śmierci, o podłości zbrodni mogła się w całej pełni ujawnić w zakończeniu noweli czy obrazka z życia p. t. »Moloch«.

Miłość, która stworzyła dzieje tych czterech epizodów nie trwoży szatańską swoją wszechobecnością, nie czyha na ofiary swoje jak tygrys na drobnego zwierza w miejscu, gdzie ten będzie przechodził, aby się napić wody z rzeki i krzepić na dalszą drogę; nie pełza jak wąż po dywanach buduarów, nie obiecuje po książęcemu białych pawi i żółtych ametystów, słowem nie jest zajmująca, zuchwała ni podstępna, królewska, pragnąca krwi, lecz jest banalną, nie przerażająca siłą, która się lubi mazać we krwi, która potrafi niszczyć, ale wtedy gdy jej biedną ofiarę przyniosą do ziejącej pa-

szczy — a nad tem mozolić się musi życie, stwarzając epizody wczorajszym podobne... lub autor dramatyczny.

Chociaż — bliżej patrząc — takich epizodów życie nie stwarza, stwarza straszniejsze, czyni to ściśle i nieubłaganie, szybciej i konsekwentniej i używa do tego miłości, znakomitego środka, który życiu — Molochowi przynosi ofiary i na zniszczenie mu je rzuca. Czyni to więcej żywiołowo, nie zwracając baczenia na marne efekty sceniczne, czyni to samo, bez psującej się scenicznej maszyny.

A epizody te pokazały, że są tylko parawanami, zakrywającymi dekoracyjnego, zrobionego z tektury Molocha, przed którym ma padać na kolana Życie, ufarbowane i ubielone i robić tragedyę, a ta tragedyą nie jest — tylko wodewilem, zwyczajnym, niewzruszającym, widzianym po wielekroć razy, nie takim znowu strasznym, jakim go zwykli malować niektórzy pisarze dramatyczni, przerażeni zadaniem schwytania życia na gorącym uczynku.

Reporterską przesadą grzeszą u autora »Molocha« sprawozdania z tych gorących uczynków; winowajcę zbrodni i podłości autor ma przygotowanego, tego Molocha na tylnym planie, którego mógłby zastąpić pierwszy lepszy, odpowiednio przystrojony symbol jakiegokolwiek uczucia z gorszej sorty uczuć ludzkich, napi-

sany wielką literą, przeniesiony w poetycką strefę.

W pierwszym epizodzie człowiek »szlachetny (użyjmy dramatycznej terminologii z XVIII wieku) zabija siostrę »nieszlachetną«, bo jego »szlachetność« nie może znieść jej nieszlachetności. Oficyalnym pozorem, zapisanym na rachunek Molocha-miłości jest wykrzyknik mordercy: »ja twojej duszy nie dam zgubić«. Scenicznym motywem — bo tamten jest za chłodny i obliczony na dłuższą metę — jest to, że siostra obraża nieobecną narzeczoną brata, jego miłość; wszystko razem jest nieco naiwne; Moloch dostał na pożarcie ofiarę z dość błahego powodu; w tym wypadku nikt się nie wysilił ani życie operujące na bardzo, bardzo stary sposób szlachetnym bratem i nieszlachetną siostrą, ani autor, pomagający sobie na wszelki sposób, aby udowodnić przecież, że Moloch miłości jest straszliwym, pożerającym wedle biblijnego przepisu dziewice i młodzianków. A to jest melodramatyczne; śmierć przyszła na scenę niewiadomo po co, miłość obrażona nie żądała takiej ofiary i byłaby jej nie dostała, gdyby autor nie był pomysłowy, idąc na rękę Molochowi.

Człowiek musi zabić drugiego, lecz na scenie jest kilka osób, figur z suterynowej noweli, któreby przeszkodziły w zrobieniu ofiary Molo-

chowi. Więc autor każe śpiewać kanarkowi za sceną, wszyscy idą oglądać kanarka, a tu brat zabija siostrę, aby był dramat i aby powstał pierwszy dowód na prawdziwość aforyzmu o piekielnem posłannictwie miłości. Do drugiego dowodu przyczynia się pośrednio ptak inny — papuga. Za sceną zachorowała papuga, bo scena musi się opróżnić, i namiętność musi wybuchnąć, by pokazać, że ofiar szuka sobie Moloch-Miłość i tam, gdzie powinien być słońcem. Dwie młodziutkie »dziewice« upatrzył sobie ten potwór i wziął ofiarę z duszy.

Ale ten »miły« obrazek, choć melodramatem jak pierwszy nie jest, nie dowodzi najzupełniej prawdziwości aforyzmu autora. To nie jest miłość, która popycha młode dziewczę do podłości, to nie jest wcale demoniczna czy niszcząca miłość w przeciwstawieniu do miłości twórczej, w której istnienie autor nie wierzy — to jest skrofuliczna parodya miłości, a ta dziewica, która na ofiarę podłość przynosi, pochodzi z histerycznej, wyjałowiałej fizycznie rodziny Klaudyn i Amand Willy'ego, z rodziny półdziewic, do których nie przyzna się miłość żadna czy usymbolizowana jako słońce czy jako Moloch. I takie z zarażonemi duszami, patologicznie chore figury nie mogą udowadniać niszczącej siły miłości, gdyż co innego jest miłość, a co innego histerya na tle seksualnem.

I obłąkana miłością dusza artysty nie posłuży jako trzeci dowód na ciemną tezę, bo ten artysta, marna parodya chorych dusz, jest jednak tylko chory, a patologiczne okazy (jak wyżej) mogą dowodzić nurtującej duszę choroby, nie siły niszczącej Molocha miłości, która w historyi tych dusz chorych tkwi bezwarunkowo, lecz w karykaturze. Taki osobnik jak ten zakochany w modelce artysta, wmawia w siebie nieszczerze powtarzając za autorem, że to ten Moloch go zniszczył, kiedy jego zniszczył tylko absynt i zbyt często odprawiane misterya na cześć tego samego Molocha, i one mu za jego zezwoleniem i z jego świadomością zjadły zdrowie, pasując go równocześnie na »chorą duszę«, a taką duszę musi prześladować w snach para czarnych rąk, pożyczona wraz z duszącym gardło włosem od któregokolwiek autora modernisty, twórcy wielu jednoaktówek na ten temat.

Nic bardziej nieszczerego nie ma w »Molochu«, jak ta »chora dusza« w otoczeniu innych »chorych dusz« zapitych i robiących dowcipy, które wcale nie trącą gryzącym jadem ani pogardą dla świata. Niszcząca miłość, wielka i straszna w swem zniszczeniu, pogardza takiemi ofiarami, których nie potrzeba kruszyć uderzeniem młota, bo by same upadły na twarz na jej widok; to są przecież figury chodzące z trudnością, bo są pijane lub wyniszczone, kiep-

skie imitacye dekadentów, których złożono już między rekwizyty teatralne, bo się stali zjawiskiem ulicznem. I ta miłość niszcząca przestała już (w życiu przynajmniej), używać pośrednictwa modelek, modelek »mistycznych», które z dramatycznym patosem wołają w oświeconym pokoju: »mnie się zdaje, że tobie duchy pozują do obrazu!«, jak to czyni modelka w sztuce Zalewskiego.

Czuć w tem wszystkiem chęć wielką udowodnienia aforyzmu za wszelką cenę; autor chciał przejść wszystkie stopnie, przejść wszystkie piętra społeczne i ukazać zdumionym oczom, że wszędzie tkwi Moloch; lecz nie pozwolił mu na to brak inwencyi, brak pomysłowości, który zaprzepaścił nawet to, co było pomysłowego, np. obraz drugi, zręczny w zamiarze, naiwny w artystycznem wykonaniu; ten brak pomysłowości, tak kompromitujący w obrazie pierwszym walki złego z dobrem, w obrazie trzecim, walki duszy chorej ze zdrową samicą, najniemilej uderza w obrazie czwartym, tak słabym, że niszczy on tę trochę zajęcia, która została w duszy widza po trzech pierwszych obrazach.

Już dziś nie można robić eksperymentów z muzykalnymi duchami, które się zjawiają na odgłos skrzypiec, aby pokazać, że Moloch miłości i poza grobem jest równie niszczący i potrafi zdobyć ofiarę z obłąkanego na poły starca.

Taki naiwny znowu ten Moloch miłości nie jest i takich marnych scenicznych środków nie używa. To już więcej niż wodewil, w którym się przerażonej duszy ludzkiej Moloch miłości, groza i zniszczenie nie ukażą, nie zatrwożą, bo dusza ludzka to nie jest dziecko, które się straszy duchami i piekłem i Molochem, któremu z paszczy wyziera płomień bengalskiego ognia kiepskich frazesów kawiarnianych demonów, nicowanych cynizmów, imitacyi dekadentów i t. d.

MIECZYSŁAW HERTZ

»Ananke«, baśń dramatyczna w 6 odsłonach.

Filandrosowi, który już trzy dni i trzy noce rozmyśla w skalnem pustkowiu i błaga Zeusa o radę, ukazuje się Zeus i spełnia jego prośby. Filandros stracił wszystko w swem życiu, teraz zaś błaga Zeusa, aby mu powiedział, »jakim jest cel i życia praprzyczyna«.

Zeus mu na to:

»Ja sam nic o tem nie wiem... Wszystko, co uczyniłem, uczyniłem za cudzym rozkazem, bowiem mną rządzi Ananke«.

A siadłszy sobie wygodnie, opowiedział Filandrosowi długą historyę o tem, jak to on najpierw stworzył człowieka z marmuru, lecz mu go zniszczyć kazała Ananke; jak następnie ulepił go z błota, więc:

»W was wszystkich tkwi pierwiastek błota (!)
Co mieści część niewielką mojej mocy...«

Filandros chce przeto naprawić ludzkość

i »zwrócić ją na drogę cnoty«; Zeus dał mu w tym celu nieśmiertelność i stanął pakt pod warunkiem, że jeśli kiedykolwiek Filandros zwątpi, czeka go śmierć w męce.

Wiemy, rzecz prosta, co nastąpi.

Filandros poszedł do ludzi; ocalił miasto przed smokiem i miasto przeciw niemu wkońcu bunt podniosło; ożenił się z kurtyzaną, aby ją podnieść, a kurtyzana zdradziła go i zabiła mu syna; ocalił od śmierci zbrodniarza, a zbrodniarz godził na jego życie.

»O, wielki Zeu, zwątpiłem... zwątpiłem!« — woła Filandros.

A Zeus zabił go piorunem.

Sztuka ta ma za sobą już lat siedm, a ponieważ do genialnych nie należy, więc wiek mocno jej szkodzi.

Znać w niej źdźbło talentu.

W sztuce Mieczysława Hertza cenimy sumienność usiłowań, widoczne chęci dania wszystkiego z siebie, co autor za najlepsze uważał i widoczny zasób kultury, który pozwolił autorowi na oświetlenie ogólnego zagadnienia ze swego stanowiska. Indywidualne zapatrywania Hertza są wprawdzie tylko szerokiem rozwinięciem szablonowego patrzenia na sprawy tego świata i wskutek tego bynajmniej nie zajmujące, lecz i... iluzye pisarza, jeśli z dobrej urodziły się chęci, cenić należy. Autor bowiem pisał to

wszystko ze świętem przekonaniem, że ludzkość przecie coś niecoś na tem skorzysta, jeśli i od niego usłyszy zdanie o najgłębszych swych zagadnieniach. Tylko, że ludzkość jest niestety beznadziejna, bo nawet nie przyszła do teatru.

Sztuka Hertza ma jeden rys bardzo miły: szczerość, z jaką autor objawia miłość swoją dla bohatera sztuki; bohater ten, nieszczęśliwy apostoł, chcący naprawić świat, jest dla autora najjaśniejszem słońcem, umiłowanem i dobrem; więc się autor jakby pieścił jego duszą, którą wynajął na czas trwania sztuki z chrześcijańskiego kościoła, aby ustroiwszy ją w chiton, powieść na męki do mitycznego Biopolis. Cała zresztą sztuka jest maskaradą w greckim stylu, na którą przyprowadzono ukostyumowanego Chrystusa, aby Go ukrzyżowała złość ludzka, gdyż barbarzyństwo rozbujałych dusz, harcujących sobie spokojnie po arkadyjskiej łące, musiało wejść w tragiczny konflikt z apostołem przebaczenia i chrześcijańskiej miłości. Naturalnie!

Smutna historya Filandrosa, opowiedziana w sześciu odsłonach, namalowaną została przez szablonowy patron, wytarty do ostatnich granic. Filandros pociesza się wprawdzie przed śmiercią:

»Ja umrę dzietnie, wszak zrodzi się szaleńców pokolenie, co ludzkość złą poprawiać będzie chciało...«

— pociesza się, zapomniawszy, że sam jest tylko nikłą imitacyą tych stu tysięcy marzycielskich apostołów, którzy przeszli przez świat i przez scenę, tylko nie gadali tyle, co on i gadali lepszym wierszem. Bohater »Ananke« może więc być dumny z tego tylko, że ma w duszy w istocie piękny rys tragiczny; jego odpowiedź na wszystkie, zadawane mu cierpienia, słowo jedno »przebaczam!« jest jego wspaniałością. Bohater »Ananke« w chwilach tych »pętania swego ducha« jest bogdaj, bo nawet piękny; wedle biblijnego wprawdzie wzoru, lecz piękny; chwile te są najpiękniejsze w sztuce Hertza, a sceny te wywołują wrażenie, bo ułożone są umiejętnie, z myślą o tem, aby się składały na efekty końcowe.

Pozatem, cała apostolska odyssea Filandrosa nie jest zajmującą; zna się z góry jej rozwiązanie, bo wszelacy apostołowie zawsze kończyli tak samo, Hertz zaś nie stworzył niczego nowego, czemby zapełnił lukę od pójścia w ludzkość Filandrosa do jego końca. Nic się nie dzieje; wiemy, że Filandros walczy z barbarzyństwem, ciemnotą i złem ludzkiej duszy, lecz walka ta odbywa się na malutkim terenie, szematycznie i bezsilnie.

Kurtyzana i rzeźnik, perwersyjnymi instynktami nie reprezentują na szczęście ludzkości, a Filandros miał to nieszczęście, że chciał na-

wrócić właśnie tych dwoje, którzy się nawrócić już nie mogli i którym zresztą... autor nawracać się zakazał.

Filandros popadł tedy w zdawkowy pesymizm i zwątpił, bo musiał zwątpić. Gdyby uczynił wszystkim na przekór, a autorowi przedewszystkiem, cała historya z Ananke nie miałaby racyi bytu i sztuka Hertza byłaby także niepotrzebna. Bohater czyni tedy swoje, aby obejść scenę w kółko i wrócić tam, skąd wyszedł, bo z góry było wiadome, że wrócić tam musi. Wobec tego więcej zajęcia niźli bohater sztuki, budzi w nas tych dwoje, »reprezentantów« ludzkości, na których autor próbował czynić studya psychologiczne. Są to dusze z wielu względów ciekawe i z wielu względów zajmujące, lecz nie w swej wielkiej roli »reprezentacyjnej«, lecz jako osobniki z piętnem degeneracyi, pchającej ich ku wieczystemu czynieniu zła. Rzeźnik Kakistos jest figurą wybornie pomyślaną; wiersze, w których powiada Kakistos Filandrosowi:

»...me jasne chwile trułeś swą dobrocią,
szlachetność twa do zbrodni mnie przywiodła,
dziś zemstę mam, — bo czytam ból w twej twarzy«...

są piękne i kryją w sobie tragedyę człowieka.

Wiele takich ustępów szczęśliwych ma ta skromna sztuka, wiele w niej jest rzeczy i dobrze i pięknie pomyślanych. Jednem słowem

»Ananke« jest to widowisko w szlachetnym stylu, bez pretensyi do głębi, pisane szczerze, choć nieudolnie. Nie ma ono wartości artystycznej, lecz za to posiada wiele zalet literackich, które je czynią znośnem, często miłem.

ANNA GOSTYŃSKA

(Pisane na jubileusz A. Gostyńskiej 1 kwietnia 1910).

Na trzeciem piętrze skarbkowskiego gmachu mieszka »pani Anna«, w samotnym pokoiku, który byłby poetycznie cichy, gdyby nie cała czereda kanarków i szczygłów, które czując, że »pani Anna« jest jakoś dziwnie wzruszona i coraz bardziej niespokojna, drą się jak lwowski chór niewieści.

— Cicho! — woła »Ciotunia« — to przecież krytyk dramatu, a nie opery!...

A potem, z tym przedobrym wyrazem twarzy, któryby tygrysa ułaskawił, opowiada. Ja i przyjaciel mój nie śmiemy jej przerwać; słuchamy z ciekawością i patrzymy, jak »pani Annie« oczy błyszczą coraz więcej, jak jej głos drga na wspomnienie tych czasów dobrych, które minęły...

— ...i wtedy, proszę pana, dostałam rolę królowej. Boże, myślę sobie, gdzie tam mnie

grać królową! Ale musiałam i trzeba było sprawić sobie suknię, więc poszłam na żydy, wie pan, tam za teatrem i sprawiłam sobie śliczną suknię po dwadzieścia trzy centy łokieć...

Po dwadzieścia trzy centy, to nie żart! O zacna, droga, szanowna pani Anno!

Oto jest jej historya, prosta jak jej dobra dusza, jasna, jak jej dobre oczy i wspaniała, jak jej talent.

Urodziła się Anna Gostyńska w Warszawie w r. 1854. Pozostawiona od lat najmłodszych własnym siłom, a zapatrzona w cel swój jedyny, poświęciła wszystko, aby się dostać na deski sceniczne. Niesłychana praca dała jej potrzebne wykształcenie, zapas sił jej przysporzył i oto w roku 1873, więc trzydzieści sześć lat temu, zaczęła pracę dla sceny polskiej. Debiutowała w Warszawie, w teatrze Letnim w sztuce Anczyca, »Błażku opętanym«. Grała wszystko, co jej grać kazano, w dramatach, komedyach, farsach i operetkach; zdobywała »rutynę« na tej strasznej włóczędze po »prowincyi«, która jest Gehenną aktorską i w której giną Reymontowskie »Komedyantki«; na tej wieczystej tułaczce o głodzie i chłodzie, która deprawuje ludzi, niszczy zdrowie fizyczne i moralne, wypija siły i zapał i która rodzi te tragiczne typy, co się błąkają po »Próchnie« Berenta, te, o których opowiada Sewer, a o któ-

rych można opowiadać bez końca; na tej wędrówce, po której zostają neurastenicy, złamane wielkości z histeryą, albo wielcy aktorzy. W tym biednym, nieszczęśliwym światku przeżyła Gostyńska lat sześć, zanim się w roku 1880 nie dostała na scenę lwowską, na której odtąd nieprzerwanie, przez lat trzydzieści, gra na chlubę tej sceny i własnej wielkości.

Człowiek tej miary i tego umysłu, co Jan Dobrzański, odczuł w młodziutkiej aktorce skarby talentu; w rzeszy świetnych aktorów tego czasu młode dziewczę znalazło się zupełnie na miejscu, a siła i oryginalność talentu sprawiła to, że Gostyńska musiała stanąć odrazu w pierwszym rzędzie. Przyznała jej to jednogłośnie krytyka i opinia przygodnych widzów.

Debiut jej na scenie lwowskiej odbył się d. 12 kwietnia 1880 r., w roli Barbary w »Krewniakach« Bałuckiego.

Sprzyjało jej szczęście, a wiódł ją ogromny talent; młoda artystka miała to wielkie szczęście, że w pierwszych zaraz dniach pobytu na wielkiej scenie, gdzie nie potrzeba było grać wszystkiego, jak w trupie Modzelewskiego, czy u Stobińskiego na warszawskiej prowincyi, — odgadła siebie i wiedziała, w jakim kierunku pójść należy.

Typową chorobą aktorską jest namiętność do ról nieodpowiednich; każda niemal aktorka,

która powinna grać Martę, pragnie za wszelką cenę grać Julię Szekspirowską, co drugi aktor, choćby ledwo nogami włóczył, marzy o roli Romea, mało zaś jest takich, którzyby chociaż raz w życiu, choćby tylko przed lustrem, nie grali Hamleta. Gostyńska zrozumiała, że talent jej objawi się najwspanialej w rolach t. zw. »charakterystycznych«; i kiedy dwudziestopięcioletniej, początkującej artystce ofiarują rolę księżny, ona błaga o rolę pełnej scenicznego charakteru cygańskiej wróżki w tejże sztuce.

Mile wspomina szanowna jubilatka dzisiejsza te chwile ciężkiej pracy, która ją miała zawieść z czasem na stanowisko dzisiejsze.

— Pensyę miałam dobrą — powiada — sto koron miesięcznie (o, pani Anno!), a ludzie mnie kochali, bardzo mnie nawet kochali, tylko jedna Aszpergerowa...

— Cóż, cóż Aszpergerowa?

»Panią Annę« pokrył rumieniec i kręci się niespokojnie jak pani Jowialska, schwytana na gorącym uczynku; nie chce za nic w świecie powiedzieć, co było z Aszpergerową. A to była rzecz okropna, tragiczna, rozpaczliwa: oto Aszpergerowa nie kochała — Gostyńskiej. Trzeba było wytłómaczyć pani Annie, że to znowu nie jest takie nieszczęście bezgraniczne, jeśli jedna wielka artystka, która się kończy, nie lubi dru-

giej wielkiej artystki, która zaczyna karyerę — aby zaczęła mówić.

— Bo widzi pan, to — ja byłam temu winna... Aszpergerowa zachorowała i mnie kazali za nią grać w »Dziewicy Orleańskiej«. Ja nie chciałam, za nic nie chciałam, ale dyrektor kazał. Posłali tedy do Aszpergerowej po kostyum, po zbroję, po szyszak i po miecz. A ona nic! Nie chce wydać i basta. (O, horror!)

Ta straszliwa rzecz jest w oczach pani Anny, która, jako żywo, nikomu w życiu swojem poczciwem nie zawiniła, czemś podobnem do zbrodni, o której wspominać nawet nie należy.

Czasy te są święte dla Gostyńskiej.

— Boże, jak się wtedy grało! Dyrektor Miłaszewski, proszę pana, stał w kulisach, patrzył na scenę i tylko zachęcał dobrotliwie, tak jak ojciec dzieci:

— Z ogniem! Z ogniem, złodzieje!

On to tak tylko serdecznie... A czasem przyszedł i powiada:

— Nie masz sukienki, moje dziecko, masz tu na sukienkę, tylko się nie obrażaj!

A pani dyrektorowa przyjdzie czasem i powiada cichutko, żeby nikt nie słyszał:

— Pewnieś obiadu nie jadła, boś znowu blada. Idź, dziecko, do garderoby, przyniosłam ci tam trochę rosołu.

I aż łzy się kręcą w serdecznie dobrych oczach pani Anny, która dziś, co jest tajemnicą publiczną, połowę swej pracy rozdziela między biedaków, sama nie mając wiele, bo całe jej bogactwo, to cztery kanarki, jakiś zegar stary, kilka laurowych wieńców i ogromna miłość ludzka.

Lwów kocha Gostyńską. Bez niej nie możemy sobie wyobrazić lwowskiej sceny i bez niej nie możemy sobie wyobrazić połowy jej repertuaru. To nie są słowa banalne, które się głosi z racyi byle jubileuszu. Święto Anny Gostyńskiej jest naprawdę świętem miasta.

Mówiąc o Gostyńskiej, nie można mówić osobno o Gostyńskiej ze sceny i o Gostyńskiej poza sceną; jest jedna tylko i tasama, zawsze tasama. Każda jej rola jest przepojona słońcem, bo wielka ta artystka ma słońce w duszy; w każdej jej roli jest niesłychana szczerość i prostota, bo, doprawdy, trudno o duszę bardziej szczerą i bardziej prostą. Prawdziwą szczerością swoją zdobywa Gostyńska widza, gdyż nie gra, nie udaje, nie próbuje, nie szuka środków...

Płacze? To są łzy najprawdziwsze?

Gostyńska przeżywa ból odtwarzanej postaci z całą namiętnością istoty cierpiącej, przeżywa go do wyczerpania. Czy kto, co widział Gostyńską w »Balladynie« zapomniał jej do

dzisiaj? Jej cudna, gołębia prostota, urodzona w marzeniu Słowackiego, musiała poruszyć widza do łez i tem straszniejszą uczynić tragedyę sponiewieranej matki. Krzyk jej w scenach ostatnich tragedyi jest czemś, co się wysłowić nie da, krzyk, który prześladuje tego, co go usłyszał i dźwięczy rozdzierającym krzykiem w duszy. To już nie jest sztuka aktorska, ani zdobycz scenicznej rutyny, ani wypróbowany efekt. To jest wielka, wspaniała, cudna szczerość prostej duszy, która wie, co jest ból i śmiertelna, okropna trwoga.

A nazajutrz jest Gostyńska »panią Jowialską«, najpiękniejszą, jaką widział kiedykolwiek teatr polski. Rolę całą włożyła ta artystka przedziwna i jedyna w jeden uśmiech, który za wszystko starczy, bo jest w nim wszystko, co w uśmiech włożyć można: nieskalana prostota, dobroć bezgraniczna, serce i dusza. Teatr patrzy na nią w tej chwili z radosnem rozrzewnieniem, jakby się patrzyło na uśmiechniętą wdzięcznie, malowaną na porcelanie miniaturę jakiejś prababki w spełzłym robronie, strojną w olbrzymi czepiec koronkowy.

Poprzez takie wielkie role, które się powinno uwieczniać na płótnie, aby nie zginęła o nich pamięć na chwałę polskiego teatru, tak, jak się je uwiecznia we Francuskiej Komedyi, aby się patrzyły w nie młodsze pokolenia aktorskie,

doszła Gostyńska do repertuaru współczesnego, zawsze wspaniała. I nie ma w repertuarze tym ani jednej odmiany scenicznej formy, aby w niej nie mogła Gostyńska znaleźć roli dla siebie. Więc rozpocznie »Skarb« Staffa okrzykiem takiego nadludzkiego bólu, że mrok pada na teatr zaraz od pierwszej chwili, w »Śniegu« Przybyszewskiego ukaże się jako Dola, naprawdę tragiczna, aby wreszcie stworzyć za dni kilka arcydzieło aktorskie — panią Dulską. A przytem w stu kilku farsach wszelkiego rodzaju, wartości i pochodzenia, grała Gostyńska sto kilka ról wszelakiego rodzaju, wartości i pochodzenia.

Talent tej wielkiej artystki nie zna tajemnic, nie zna półśrodków, nie używa blichtru, nie mozoli się nad efektem, nie wyszukuje ścieżek. Jest wielki i prosty.

Takich artystek jak Gostyńska jest w Europie może trzy, a może aż cztery, a radość byłaby wielka w Komedyi Francuskiej, gdyby ją tam ujrzano w molierowskich »Sawantkach«.

Teatr ma ją nagrodzić dziś za trzydzieści sześć lat pracy, która do najcięższych należy.

O, pani Anno!

Przyniosą dziś zapewno na scenę niezliczoną ilość wieńców i stosy kwiecia, lecz wierzaj, że gdyby Cię publiczność mogła przycisnąć do serca, toby to uczyniła ze łzami

w oczach. I jedno dziś wielkie pragnienie będzie miał teatr cały: byś jeszcze przez niezliczoną ilość lat patrzyła weń ze sceny swemi dobremi, cichemi oczyma, w których niechaj szczęście się odbija, jak słońce w źródlanej wodzie.

SPIS RZECZY.